

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

Presencia india en la literatura mexicana contemporánea

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María del Carmen Melones Ramos

Directora

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2016

Tesis Doctoral



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

***PRESENCIA DE INDIA EN LA LITERATURA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA***

Doctoranda
María del Carmen Melones Ramos

Directora
Rocío Oviedo Pérez de Tudela

2015

Tesis Doctoral

***PRESENCIA DE INDIA EN LA
LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA***

Doctoranda: **María del Carmen Melones Ramos**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a Rocío Oviedo Pérez de Tudela, presentada en el Departamento de Literatura Española IV e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

2015

DEDICATORIA:

A mi hijo Héctor, mi luz.

AGRADECIMIENTOS:

Quiero mostrar mi agradecimiento en primer lugar a Rocío Oviedo Pérez de Tudela, por su ayuda y su dedicación.

A Carmen García-Ormaechea por la ayuda prestada en la realización de esta tesis doctoral, y por su maravillosa labor pedagógica del arte indio.

A Elsa Cross por ofrecermé sus literaturas y brindarse a realizar una entrevista para mi estudio sobre su obra.

A mi madre, familia y amigos.

A mis profesores de Universidad.

A mis profesores de Insitituto, especialmente a Isabel Cid y a Eduardo Ruiz por su vocación de educadores.

A los pequeños de la familia: Héctor, Daniela, Paula y Raquel.

A José Alberto Novoa por todo su apoyo.

ÍNDICE

Planteamiento del trabajo o memoria.....	6
 I. PANORAMA GENERAL DE ORIENTE EN ESCRITORES MEXICANOS.....	12
José Vasconcelos.....	14
Amado Nervo.....	25
José Juan Tablada.....	29
 II. OCTAVIO PAZ	
2.1. Datos biográficos.....	42
2.2. La influencia del arte indio en la obra de Octavio Paz.....	48
2.2.1. <i>Ladera Este</i>	68
2.2.2. <i>Blanco</i>	96
El video de <i>Blanco</i>	121
2.2.3. <i>El Mono Gramático</i>	132
2.2.4. <i>Conjunciones y Disyunciones</i>	162
2.2.5. <i>Vislumbres de la India</i>	193
2.2.6. <i>La Llama Doble</i>	229
2.2.7. <i>Figuras y Figuraciones</i>	273
 III. ELSA CROSS	
3.1. Datos biográficos.....	288
3.2. Obra.....	290
3.3. Influencia de la India en la obra de Elsa Cross.....	291

3.3.1. <i>Canto malabar y otros poemas</i>	291
3.3.1.1 <i>Baniano</i>	292
3.3.1.2 <i>Canto malabar</i>	325
3.3.1.3 <i>Pasaje de fuego</i>	328
3.3.2. <i>La realidad transfigurada</i>	331
3.3.3. <i>Los dos jardines</i>	335
3.3.4. <i>El lejano Oriente en la poesía mexicana</i>	352
3.4. Entrevista a Elsa Cross.....	357
IV. PRESENCIA DE ORIENTE EN OTROS ESCRITORES MEXICANOS POSTERIORES A OCTAVIO PAZ	365
V. CONCLUSIONES	431
VI. BIBLIOGRAFÍA	439
VII. ANEXOS	
7.1. Breve exposición de hinduismo, budismo y tantrismo.....	463
7.2. Glosario.....	474
7.3. Índice de imágenes.....	481
7.4. Resumen en inglés.....	486
7.5. Resumen en castellano.....	489

PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO O MEMORIA

El objetivo del trabajo es el análisis y demostración de la influencia de Oriente y su planteamiento filosófico en la literatura mexicana contemporánea. Y en el caso de algunos autores que se estudian en este trabajo, como Elsa Cross y Octavio Paz, se trata más concretamente de la demostración de la presencia del arte indio en sus obras. Se realiza un estudio comparativo entre ciertos pilares, tanto artísticos como filosóficos del hinduismo en relación con el pensamiento y la obra literaria de los autores mexicanos: Octavio Paz y Elsa Cross. Esta tesis estará basada en la visión que tienen ambos de la India, con la intención de analizar los aspectos más iconográficos de estos autores.

Uno de los apartados más amplios del trabajo se centra en la búsqueda de esa presencia del arte indio en la obra literaria de Octavio Paz. Su objetivo es rescatar y analizar fragmentos de su obra en los que se intercala esta iconografía india.

La elección del tema de este proyecto se fundamenta principalmente en poder ampliar los numerosos estudios realizados en torno a la obra de Paz, profundizando en su interés por lo oriental y más concretamente por este tipo de arte, el arte indio. Y aunque como ya he dicho, son muchos los trabajos críticos realizados respecto al hinduismo en Paz, mi intención es analizar el aspecto artístico de este

orientalismo en su obra, ya que considero que es un terreno que puede trabajarse aún más dentro de su literatura.

La idea principal del trabajo, es destacar las representaciones iconográficas que se corresponden con esta filosofía hinduista, y que están presentes tanto en la lírica como en la narrativa de este autor, y este es un tema que no he encontrado de forma tan clara en toda esta bibliografía crítica sobre la obra de Paz. En el trabajo se exponen los primeros contactos que Octavio Paz tuvo con India y cómo se despertó en él este entusiasmo por el hinduismo en general.

Así mismo en este estudio se analiza también, aunque brevemente, los precursores mexicanos que tuvo Paz respecto a esta influencia orientalista, y cómo se ha manifestado y ha evolucionado esta exótica tendencia en la literatura mexicana contemporánea. En este apartado resaltarán de forma especial los escritores José Vasconcelos, Amado Nervo y José Juan Tablada.

En cuanto a la metodología que se plantea para la realización de este trabajo:

En primer lugar, se realiza el estudio de la obra de este autor, con el objeto de seleccionar los textos relacionados con el pensamiento y la iconografía india, donde se quiere hallar la razón de este interés por el arte indio. Estas respuestas se buscarán en torno a dos tipos de fuentes: por un lado, los propios textos de Paz, donde se aprecian sus valoraciones respecto al arte indio, haciendo un especial hincapié en la valoración de la imagen y la iconografía que está tan marcada en su

obra, y los libros concretos sobre la India.

Dentro de lo que son las fuentes u obras propias de Octavio Paz es imprescindible resaltar la existencia de su documento audio-visual sobre *Blanco*, donde se aprecia perfectamente la estructura “mandálica” del poema, la importancia de la imagen y los colores como aspectos fundamentales de la obra.

Por otro lado, otro tipo de fuentes la constituyen los textos críticos sobre esta tendencia orientalista en Paz, donde se analizan numerosos estudios de gran relevancia.

En segundo lugar, se realiza un estudio comparativo entre el hinduismo y estas obras de Paz dedicadas a India, ampliando esta tesis en relación con otros escritores mexicanos contemporáneos que tienen esta influencia oriental, para poder llegar a las conclusiones sobre la importancia que tiene esta tendencia en la literatura mexicana.

En estos apartados se analiza la obra de literatos mexicanos posteriores a Paz, en los que India está presente, como en el caso de Elsa Cross¹, teniendo esta escritora su propio capítulo en esta tesis.

La metodología a seguir para el trabajo de Elsa Cross es semejante a la utilizada en el estudio de Octavio Paz, pero en este caso el interés del proyecto no se centra exclusivamente en la demostración

¹ Elsa Cross: Nació en México en 1946. Poetisa, traductora literaria y ensayista mexicana. Es maestra y doctora en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudió también filosofía hindú en la India.

del arte indio en su obra, sino que también, se busca en su poética la huella de la meditación y de la mística india en general.

Uno de los apartados más importantes e interesantes del trabajo, es la entrevista realizada a la escritora mexicana Elsa Cross. Ha sido un orgullo para mí poder entrevistar a esta gran poetisa, que es un pilar fundamental de mi tesis.

Se incluye al final del trabajo un glosario de términos indios ordenados alfabéticamente, y en el que no se han diferenciado los topónimos de los términos religiosos debido a que en la cultura india aparecen mezclados.

Se agrega también una breve exposición sobre el hinduismo, budismo y tantrismo, a modo de consulta, con la finalidad de poder explicar algunos conceptos fundamentales para la perfecta comprensión del trabajo.

En el trabajo aparecen numerosas fotografías que acompañan a los textos. La gran mayoría de éstas son de obras de arte indio.² Otras de estas fotografías que plasmo en mi estudio, y que están también relacionadas con el arte de India, han sido extraídas de las propias obras de Octavio Paz, con lo que demuestro también esa influencia del arte de indio en su literatura, que es el principal objeto de esta tesis.

² Muchas de las fotografías insertadas en este trabajo son propiedad de Carmen García-Ormaechea, la mayoría de ellas, realizadas *in situ* por la autora.



I. PANORAMA GENERAL DE LA PRESENCIA DE ORIENTE EN ESCRITORES MEXICANOS

Hay un gran número de escritores mexicanos interesados y atraídos por India. Y esto no parece casual si advertimos que a lo largo de la historia ambos países han mantenido ciertos rasgos similares en sus respectivas culturas.

Uno de los aspectos en los que se reflejan ambas civilizaciones es en el concepto de tiempo, que si bien en la mayoría de las culturas está unido al de espacio, esta relación queda absolutamente recalcada en Oriente y más concretamente en India, donde también guarda una estrecha relación con el ciclo monzónico. El hinduismo centra su teoría de la temporalidad en una concepción metafísica basada en el tiempo cíclico. Así mismo, los mayas y los nahuas defienden una idea de temporalidad cíclica, es decir, conciben el tiempo desde el orden del movimiento, como los pueblos orientales. El concepto del tiempo en sus teorías está también asociado con el espacio, puesto que para ellos la temporalidad es precisamente el dinamismo del espacio.

Por otro lado en el pensamiento maya y náhuatl, como explica Mercedes de la Garza,³ hay una conciencia cósmica en la que el

³ En *México-India*, F.C.E., México, 1998.

espacio y el tiempo constituyen una unidad, en cuyo centro está el hombre formando un todo armónico con la naturaleza. Esto mismo es lo que apoya el pensamiento oriental. Para estas filosofías hombre y realidad tienen una esencia común y existe una relación armoniosa de identidad entre el hombre y el cosmos.

Tanto el pensamiento religioso oriental como el mexicano, conciben la creencia de que el tiempo es cíclico. En las culturas mesoamericanas los símbolos religiosos geométricos, que se asocian con el tiempo y el espacio, vienen representados por arquetipos universales, y la idea cíclica del tiempo es una metáfora de centro y de círculo. Esta representación nos recuerda mucho al *mandala*⁴ del *tantrismo*⁵, por ser una representación abstracta del universo y de sus corrientes energéticas, formado también en base a un punto central del que emanan círculos concéntricos, para expresar la idea de polaridad: macro-microcosmos.

En el estudio del video de *Blanco* de Octavio Paz, que he realizado más adelante en este trabajo, podremos apreciar la aparición de estas formas geométricas con estos significados.

Por otro lado, en la obra de Paz, entre la de otros muchos escritores mexicanos, también se aprecia una gran insistencia en cuanto a las similitudes culinarias entre México e India, recalcando el

⁴ *Mandala*: Representación simbólica espiritual y ritual. A lo largo de este trabajo se ampliará información sobre este término.

⁵ *Tantrismo*: tradición filosófica arraigada a las religiones de la India. Uno de los objetivos de este trabajo es profundizar en el tantrismo y sus representaciones religiosas.

hecho de que sean las comidas picantes del mundo por antonomasia. Tomo como ejemplo un comentario de Paz al respecto en *Vislumbres de la India*:

“...Por ejemplo, el lugar destacado del *chile* en la cocina india y en la mexicana. En la geografía gastronómica universal las dos cocinas tienen un lugar único y que no es exagerado llamar excéntrico: son infracciones imaginativas y pasionales de los dos grandes del gusto, la cocina china y la francesa. La palabra *chile* es de origen nahua; la planta es originaria de América. Así pues se trata de una exportación mexicana. En la antigua cocina de la India, a juzgar por los textos literarios, me decía mi amigo *Sham Lal*⁶, que ha estudiado un poco el asunto, no aparecer mención alguna del *chile*”.⁷

Estos aspectos confirman esas curiosas similitudes entre esta parcela de la cultura de México y la India a pesar de la distancia que los separa.

En relación con los escritores contemporáneos y centrándonos en el ámbito literario, es imprescindible comentar que aunque fue Octavio Paz el escritor mexicano y sudamericano en general, que más profundizó sobre los aspectos del hinduismo y de la iconografía india hasta su época, hay que tener muy en cuenta al estudiar este aspecto de su obra, que tuvo una serie de precursores en este sentido.

JOSÉ VASCONCELOS

Uno de estos antecesores fue José Vasconcelos (1882-1959),

⁶ *Sham Lal*: (1912-2007). Nació en India. Fue un prestigioso periodista y gran erudito y crítico literario. Director el periódico *Times of Indi*.

puesto que en cuanto a la introducción de la India en la literatura mexicana, su papel fue fundamental. Es necesario señalar que en la década de los años veinte, este autor inició el estudio de la India en México, ya que buscó fuentes de inspiración y moral en la India. Publicó un libro en 1938, llamado *Estudios Indostánicos*⁸, en el que expresa sus reflexiones sobre la filosofía de la India. Vasconcelos realizó una introducción a la filosofía de la India, que contenía nuevos estudios para México. Posteriormente cuando ejerció como ministro hizo difundir en la medida de lo posible, en el ámbito de la educación, sus conocimientos sobre la cultura hindú, enseñando grandes obras como *El Ramayana* y *El Mahabharata* (obras poemas épicos indios) y transmitiendo los pensamientos de Gandhi y Tagore.⁹

En relación a la obra de este autor, la estudiosa Graciela de la Lama en su artículo “*Los estudios de la India en México*”¹⁰, nos muestra en el siguiente texto, que Vasconcelos señalaba ya a otros intelectuales amantes de la cultura hindú en su obra *Estudios Indostánicos*:

“El gusto por estos estudios nació en nuestras
juntas inolvidables...cuando nos reuníamos Antonio

⁷ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, Pág. 95

⁸ VASCONCELOS, José, *Estudios Indostánicos*, Botas, México, 1938.

⁹ Es imprescindible mencionar en estas líneas a otro de los pioneros en la difusión de la cultura india en México, por la gran labor que realizó en este sentido, aunque no sea de nacionalidad mexicana. Se trata de Manabendra Nath Roy (1887-1954). Nacido en Bengala, fue un gran activista a favor de la revolución. Colaboró en la fundación del Partido Comunista en México y en la India. En 1917 se trasladó a México a vivir, y a través de la revista mexicana “*Heraldo*” difundió la historia de la India.

¹⁰ DE LA LAMA, Graciela, *Los estudios de la India en México*, En *México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, Pág. 179.

Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y yo”.¹¹

Respecto a estos escritores podemos afirmar que Antonio Caso Andrade (1883-1946), junto con José Vasconcelos fundó el Ateneo de la juventud. Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), por su parte fue un gran filólogo e intelectual, atraído también por las filosofías orientales.

Y por último, Alfonso Reyes (1889-1959), que fue escritor, diplomático, poeta y abogado. Presidió la Casa de España en México, que fue una institución fundada básicamente por refugiados de la Guerra Civil Española (a los que ayudó a obtener asilo político), y que después se convertiría en El Colegio de México. Fue también catedrático y fundador de El Colegio Nacional. En 1945 obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística en México. Alfonso Reyes igualmente fue un intelectual que estudió lo oriental, y realizó una gran labor de difusión sobre India.

Así mismo, Urbano González de la Calle, Nació en Madrid (1879-1966) y fue una gran lingüista español. Se exilió al acabar la Guerra Civil y se fue a México, donde trabajó como investigador y profesor en el Colegio de México. Fue otra figura fundamental para el conocimiento de la cultura de la India en este país. Realizó numerosas traducciones de indio a español como la obra *La india y el mundo*¹² y trabajó el sánscrito en profundidad. Introdujo el estudio de la India y

¹¹ VASCONCELOS, José, *Estudios Indostánicos*, Ed. Botas, México, 1938, Pág. 10.

el sánscrito en la Universidad Autónoma de México, en la que era profesor de Lingüística.

También Victor Urquidi como director del Colegio de México durante los años 1972 a 1987, continuó con la labor de que se desarrollase el conocimiento de India y su cultura en el Centro de estudios de Asia y África. Y como economista realizó un Informe sobre el Consumo de Plata en India y China.

Le sustituirá como director Daniel Cosío Villegas (1898-1976), historiador, economista, sociólogo, politólogo y ensayista. Fundador del Fondo de Cultura Económica. Ayudó a los exiliados de la Guerra Civil Española a llegar a México, y junto con Alfonso Reyes fundó la Casa de España, que luego sería como ya hemos dicho, El Colegio de México, del que fue fundador y director. Daniel Cosío continuará el trabajo de Urquidi de expandir los conocimientos sobre Oriente, y conseguirá crear en esta institución un centro para el estudio de India, el Centro de Estudios Internacionales. Esta fundación realizó una gran labor difusora en cuanto al conocimiento y estudio de dicha cultura.

Por el Colegio de México y por el Centro de Estudios Internacionales han pasado a lo largo de diferentes décadas, ilustres estudiosos que han promovido y apoyado la enseñanza y el conocimiento de India.

Ha sido también crucial el cometido de otras instituciones como

¹² LEVI, Silvanus, *La india y el mundo*, El Colegio de México, 1956.

la UNAM para el conocimiento de este país en México, que han hecho posible la enseñanza de los estudios sobre Historia de la India, como indica también Graciela de la Lama.

Creo imprescindible destacar en esta apartado, la importancia de Madame Blavatsky (nacida en 1831 en Ekaterinoslav), como precursora del hinduismo, y la influencia que tuvo su doctrina teosófica sobre los escritores modernistas mexicanos. Fue líder religiosa de origen ruso que fundó la doctrina teosófica y la sociedad del mismo nombre. Esta sociedad estaba constituida por ocultistas que creían en los poderes sobrenaturales y en la reencarnación. Era una especie de simbiosis entre ocultismo e hinduismo. Realizó algunas publicaciones muy arriesgadas para la época como *“The occult World”* (*“El mundo oculto”*), o el *“Esoteric Buddhism”* (*“El Buddhismo Esotérico”*). La obra más importante de esta autora es *La doctrina secreta*¹³, que se basa en una revolucionaria exposición del pensamiento científico, filosófico y religioso del momento.

Madame Blavatsky siempre divulgó que su contacto con los *“mahatmas”*¹⁴ o maestros hindúes le había transmitido su desarrollado grado de espiritualidad.

Introdujo el conocimiento religioso de Oriente, y más concretamente de la India, en Occidente, principalmente las ideas de

¹³ Título original: *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 1888

¹⁴ *Mahatma*: Título religioso de la India (Gran Alma) Esta término se hizo muy popular a través de uso que se le dio en la literatura teosófica a finales del siglo XIX, puesto que Madame Blavatsky, fundadora de la Sociedad teosófica, daba este

*karma*¹⁵(causalidad) y *samsara*¹⁶ (reencarnación).

Esta corriente teosófica se componía de dos ingredientes fundamentales. Por un lado, el ocultismo que tenía como consecuencia en ella misma la posesión de poderes sobrenaturales y maravillosos, y por otro, el factor mágico del hinduismo, basado en la reencarnación, que sería la base imprescindible para poder llegar a la purificación completa del espíritu.

La influencia de Madame Blavatsky, y especialmente de su doctrina, se percibe con mayor claridad en los escritores modernistas, sobre todo en Lugones (1874-1938), que estará muy influenciado por Rubén Darío (1867-1916), quien experimentó esta cercanía al esoterismo a partir de 1890, fusionando en su poesía las doctrinas teosóficas y las filosofías orientales, que inundó su poesía de motivos puramente chinos y japoneses y que le llevó a escribir poemas de índole esotérico como el siguiente, basado en la idea de transmutación de las almas:

“Reencarnaciones”

“Yo fui coral primero,
después hermosa piedra,
después fui de los bosques verde
y colgante hiedra,
después yo fui manzana,

nombre a algunos de sus maestros que se encontraban en el Tíbet.

¹⁵ *Karma*: Según algunas religiones es la energía trascendente que se produce a través de los actos de cada individuo. Y por esto, expresan las leyes del *Karma*, que las sucesivas reencarnaciones están condicionadas por las vidas anteriores. El *karma* se interpreta como la ley cósmica de causa y efecto.

¹⁶ *Samsara*: También llamada la Rueda Cósmica. Es el ciclo de las reencarnaciones en las religiones filosóficas de la India.

lirio de la campiña,
labio de niña,
una alondra cantando en la mañana;
y ahora soy un alma
que canta como canta una palma
de luz de Dios al viento”¹⁷.

El poema está absolutamente marcado por la idea de la reencarnación, idea en que se basa el hinduismo y en la Rueda de las Reencarnaciones o *Samsara*.

Volviendo a los escritores mexicanos, que son los que requieren el interés de este trabajo, los modernistas tendrán en general un gusto por lo exótico y lo desconocido que revelan en sus obras a través de la evocación de épocas lejanas del Extremo Oriente, utilizando símbolos y motivos claramente orientales, (como es la flor de loto), y rezumando sus poemas efectos de gran armonía y vistosidad. Octavio Paz será uno de los escritores mexicanos muy influenciados por el simbolismo y el surrealismo¹⁸.

Uno de los inspiradores de este gusto por el exotismo pudo ser el francés Teófilo Gautier¹⁹ con su libro *L'Orient* (1877). Por otro lado, Francia era la base de la cultura para los modernistas, y la literatura oriental en este país era muy abundante. Escritores como Luis

¹⁷ DARÍO, Rubén, *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, Pág. 939.

¹⁸ En relación con esta influencia surrealista en la obra de Paz, David A. Brading afirma:

“Como poeta, fue discípulo confeso de los simbolistas y los surrealistas franceses, dedicado a la creación o descubrimiento de imágenes trascendentales, autosuficientes, dinámicas, las cuales habían de generar su propia estructura, vida y significado.” (*Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. Fondo de Cultura Económica. México. 2002. Pág 38)

¹⁹ Teófilo Gautier. (1811-1872) Poeta, escritor y dramaturgo francés. A pesar de ser

Bouilhet²⁰ y Judith Gautier²¹, aprendieron el chino para poder escribir en esta lengua, Edmond de Goncourt²², Pierre Loti²³ y otros muchos la cultivaban.

Entre los modernistas americanos en los que más se manifestó este orientalismo destacan Julián del Casal (1863-1893), que fue uno de los más importantes escritores modernistas de Latinoamérica. Su poema “Nostalgias”²⁴ es un ejemplo de ello, donde nos transporta a Oriente y nos menciona algunos de los símbolos más importantes de la India, como es la flor de loto. Rescato un fragmento de este poema:

“Nostalgias”

...Cambiando de rumbo luego,
dejara el país del juego
para ir
hasta el imperio florido
en que el opio da el olvido
del vivir.
Vegetara allí contento
de alto bambú corpulento
junto al pie,
o aspirando en rica estancia
la embriagadora fragancia
que da el té.

Un gran romántico, tuvo influencias del simbolismo y el modernismo, y fue fundador del parnasianismo.

²⁰ Luis Bouilhet: (1822-1869). Poeta francés romántico. Precursor del parnasianismo.

²¹ Judith Gautier: (1845-1917). Nació en París. 1846. Fue escritora, poeta, compositora y musicóloga. Hija de Teófilo Gautier, el padre de la novela romántica francesa.

²² Edmond de Goncourt (1822-1896) Nació en Francia. Fue un gran escritor naturalista. Junto a su hermano, Jules escribió casi toda su obra, que influyó en escritores de la talla de Zola.

²³ Pierre Loti: (1850-1923). Nació en Francia. Fue un escritor de novelas impresionistas, y miembro de la Academia Goncourt.

²⁴ Poema perteneciente al libro *Poesías Completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, Julián del Casal, Miami, Ediciones Universal, 1993, Pág. 203.

De la luna al claro brillo
iría al Río Amarillo
a esperar
la hora en que, el botón rojo,
comienza la flor de loto
a brillar.

O mi vista deslumbrara
tanta maravilla para
que el buril
de artista, ignorado y pobre,
graba en sándalo o en cobre
o en marfil...

En este poema Julián del Casal menciona algunos de los símbolos principales de la India como la “flor de loto”, que en el budismo representa la pureza espiritual y corporal, por lo que son flores sagradas en India. También señala en el poema el “Río Amarillo”, refiriéndose al Ganges, sagrado para los hindúes, ya que lo consideran purificador y liberador. Se refiere igualmente en el poema a otro símbolo oriental de gran importancia espiritual en India que es el bambú, ya que lo aprecian como un excelente transmisor espiritual porque es capaz de generar sonidos, que evocan ciertos mantras, cuando el viento mece sus tallos, y representa la vitalidad, la fortaleza y la grandeza. El poema en general, nos describe la nostalgia, cuya única esperanza es la huída constante a otros mundos, rasgo puramente exótico. Y a través de esta evasión de su propia realidad, interioriza algunos de estos símbolos de la cultura India.

Otro de los poetas mexicanos marcados por la huella de Oriente fue Efrén Rebolledo (1877-1929). Su obra modernista la reunió en

Joyelero (1929). Ejerció como diplomático y viajó a Japón como secretario de la delegación mexicana en Tokio. Manifestó un gran interés por lo Oriental y principalmente por el japonésismo introducido en Méjico por Tablada. Publicó *Rimas japonesas* (1909) y el poema *Nikko* (1910). En el siguiente fragmento de un poema de *Poemas escogidos* de este autor se aprecia su orientalismo:

“...Y otra gesha de kimono recamada de linternas,
y obi²⁵ excelso, que reluce cual magnífico tisú,
borda un baile de posturas, ora crueles, ora tiernas,
que en gentil escorzo doblan su cintura de
bambú...”²⁶

En *Joyelero* encontramos también este rasgo orientalista en poemas muy significativos dedicados a Buda como el siguiente:

“*Dai Batsu*”²⁷

“Con tu dulce mirada, que divisa
hacia dentro, y sentado en áureo loto,
me haces pensar en un edén remoto
que más allá del mundo se precisa.

Resplandece en tu rostro una indecisa
felicidad, la luz de un sol ignoto,
y por más que te miro nunca agoto
la benéfica luz de tu sonrisa.

Los siglos se sumergen en la oscura
noche del infinito, la doliente
humanidad, gimiendo la amargura,
se arrastra o trepa en triste caravana,
y tú sueñas, Dai Batsu, eternamente,
gozando del reposo del Nirvana.

²⁵ Obi: es la tradicional faja ancha de tela fuerte que se lleva atada a la espalda encima del kimono.

²⁶ REBOLLEDO, Efrén, *Poemas Escogidos*, Editorial Cultura, México, 1939, Pág. 49.

Son diversas las referencias orientales que encontramos en estos versos; se refiere a un tipo de Buda²⁸, que se encuentra sentado sobre un “loto”, postura característica de pureza. Hace mención también a su sonrisa “benéfica”, que es otro de los rasgos de Buda, y cita el “*nirvana*”, o el estado de liberación del sufrimiento y del deseo por lo material, motivo fundamental de la filosofía budista, y que a su vez, en el hinduismo supone el estado libre de sufrimiento y se interpreta como una fusión de alma y el cuerpo.

El nirvana en el budismo se entiende como el encuentro con la naturaleza más profunda de uno mismo. Siddharta Gautama redefinió el nirvana como un estado puramente espiritual:

“Hay, monjes, una condición donde no hay tierra, ni agua, ni aire, ni luz, ni espacio, ni límites, ni tiempo sin límites, ni ningún tipo de ser, ni ideas, ni este mundo, ni aquel mundo. No hay ni un levantarse, ni un enfurecer, ni muerte, ni causa, ni efecto, ni cambio, ni detenimiento”.²⁹

Esta esencia del concepto del nirvana budista está presente en el poema anterior cuando se expresa la dulzura y felicidad que transmite el Buda representado en estos versos.

A este mismo libro pertenece el poema “La ciudad sin noche”, donde también se aprecia la huella de Oriente, pero en este caso, más

²⁷ REBOLLEDO, Efrén: “Dai Batsu”, En *Joyelero (antología)*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, Pág. 69.

²⁸ Buda: Las fechas de su nacimiento y muerte son inciertas. La mayoría de las tesis datan su nacimiento entre el 563 y 483 a.C., y su muerte entre el 411 y 400 a.C. Sidarta Gautama, fue el sabio en cuyas enseñanzas se fundó el Budismo. A lo largo de este trabajo, profundizaré sobre esta figura.

²⁹ Udana, VII, 2

concretamente de China:

“La ciudad sin noche”

“...Cada lámpara roja parece broche
de loto ensangrentado, todo es derroche
en el recinto ardiente de Yoshivara,
que pregona, luciendo con pompa rara,
su fama de opulenta Ciudad sin Noche.

Con sus lóbregos nudos de sus tocados,
Con sus sueltos kimonos y obis bordados,
Con sus pálidos rostros y cejas finas,
A modo de muñecas en sus vitrinas
Se muestran las oiranas³⁰ en sus estrados..”.

Aquí las referencias orientales son claras, los motivos que utiliza en este poema tales como la descripción que hace de las *geishas* con sus kimonos, rostros pálidos y lámparas rojas nos trasladan a un ambiente puramente exótico, concretamente al antiguo barrio de placer de *Yoshivara* en Edo (hoy Tokio).

Este cosmopolitismo de los modernistas viene dado por la necesidad de estos jóvenes de abrirse al mundo, de conocer otros ámbitos y otras culturas. Ese esfuerzo por romper el cerco continental, será una de las características principales de la época. Muchos de estos escritores se sintieron empujados, debido a crisis espirituales y una gran insatisfacción, que también les caracterizaba, a viajar a otros países guiados por ese anhelo de conocimiento y renovación del arte.

³⁰ *Oiranas*: Se refiere a las geishas de las casas de placer.

AMADO NERVO

En Amado Nervo (1870-1919), que es una de las figuras más relevantes del modernismo en México, encontramos un gran interés por el budismo que se manifestó principalmente en la segunda etapa de su obra, marcada también por una religiosidad o misticismo panteísta necesitado de un Dios, pero fuera de cualquier doctrina concreta, por lo que invoca a distintos dioses de diferentes religiones³¹; aunque hay que señalar que será en *Las voces* (1904), perteneciente a su primera etapa poética, donde aparecen las primeras manifestaciones de interés por la filosofía oriental, y se familiarizará rápidamente con las filosofías budistas e hinduistas.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela realizará la página de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes sobre Amado Nervo, y en su presentación sobre la extensa y variada obra de este autor expondrá:

“Su obra es un crisol de géneros orientada a exponer el pensamiento de su autor. Este pensamiento evoluciona desde el materialismo positivista presente en su novela *El Bachiller*, hasta la religiosidad inquieta de su poesía (perlas <negras, Místicas, El estanque de los lotos, El éxodo y las flores del camino), que sugiere una singular afinidad con Unamuno. El panteísmo hinduista y el cristianismo se conjugan en su búsqueda de la trascendencia y generan una obra de intensa espiritualidad...”

³⁰ En relación con ese sentimiento religioso tan paradójico dice Max Henríquez Ureña:

“Podríamos encontrar un sentimiento de afirmación religiosa, que acaso cabría considerar como misticismo abstracto, dentro del cual se enlazan y confunden las doctrinas de Buda con las de Jesucristo”.

*El estanque de los lotos*³² (1919), es el libro en el que se recoge la mayor influencia del pensamiento budista de Amado Nervo. En esta obra encontramos una invocación a *Brahma*³³ en la que se le presenta como el absoluto de todas las cosas, como dios y creador del hinduismo. Simboliza el alma universal de la que todos nacemos y a la que todos volvemos:

“Brahma no piensa”

Brahma no piensa: pensar limita
Brahma no es bueno ni malo; pues
las cualidades en su infinita
substancia huelgan. Brahma ES LO QUE ES
Brahma, en su éxtasis perenne, frío,
su propia esencia mirando está.
Si duerme, el Cosmos torna al vacío;
¡ mas, si despierta, renacerá!³⁴

También en la dedicatoria tenemos dos referencias budistas. Por un lado, encontramos unos versos de *Buda*, lo que nos demuestra su conocimiento y estudio de esta filosofía:

“El agua que rodea a la flor del
loto no moja sus pétalos”.
Buda

E introduce también en la dedicatoria un poema de *Vivekenda*³⁵, en el que encontramos la idea de pureza anímica del

³² NERVO, Amado, *El estanque de los lotos*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1919.

³³ *Brahma*: El creador del mundo y los vedas en el hinduismo.

³⁴ Ob., Cit., Octubre, 12 de 1915

³⁵ Vivekenda: Nació en Calcuta en 1863. Fue un filósofo y líder religioso indio. Demostró la validez de las doctrinas *vedánticas* y *advaitas* y sus consecuencias sociales e incluso políticas. Sostenía que nadie puede ser verdaderamente libre hasta que lo seamos todos. Y abogó por una separación terminante entre la religión y el Estado.

budismo.

“Estad en el mundo, pero no seáis
del mundo como la flor del loto,
cuyas raíces se hunden en el cieno,
pero que permanece siempre pura”.

Vivekenda

Tanto en estos versos como en los anteriores se hace referencia a la flor de loto, motivo puramente exótico que representa principalmente a la India, y que fue muy utilizada en la vistosa poesía de los escritores modernistas. Referente a esto es importante señalar el *Diccionario de símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot,³⁶ donde aparece el símbolo del loto definido del siguiente modo:

“El loto como creación artística se relaciona con el *mandala*; su significación se modifica según el número de pétalos; el de ocho, se considera en la India como el centro donde mora Brahma y como manifestación visible de su acción oculta. El loto de mil pétalos simboliza la revelación final; en su centro suele haber la figura de un triángulo, en cuyo interior se halla el “gran vacío”, que simboliza lo informal. Hay también relación entre estas flores con la circunferencia como símbolo del mundo manifestado y con la Rueda Cósmica”³⁷

Almudena Mejías Alonso en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*³⁸, explica que Amado Nervo a través de *El estanque de los lotos*, y utilizando el símbolo de la flor de loto como máxima expresión hinduista, se acerca al misticismo oriental:

³⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992

³⁷ Ob, Cit., Págs. 281-282

³⁸ MEJÍAS ALONSO, Almudena, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo

“En *El estanque de los lotos* (1919) nos encontramos un Nervo que realmente podríamos llamar místico, pero no dándole a la palabra el sentido que tiene comúnmente en Occidente. En esta última época el poeta, dentro de una simbología cristiana hasta ese momento, ha encontrado la paz, pero a través de la filosofía y la espiritualidad hindú...y su ansia de divinidad le hacía desarrollar una especie de panteísmo universal, poco a poco desaparece de su poesía esta religión dirigiéndose hacia el mundo oriental, cuyo símbolo es el loto, y culminando con este libro”.³⁹

JOSÉ JUAN TABLADA

Uno de los grandes escritores mexicanos anteriores a Paz y precursores del orientalismo, es sin duda José Juan Tabalada (1871-1945). Es posiblemente el máximo representante de la inquietud y constante aspiración por otras culturas. Tablada nunca se sintió identificado con ninguna doctrina o escuela por lo que se dedicó a indagar en diferentes experiencias poéticas. Se inició con *El Florilegio*⁴⁰(1899), un libro de poemas que se hace notar por su afrancesamiento y por la persistencia en los temas exóticos, especialmente en el japonés. Tomemos como ejemplo uno de estos poemas:

¡Aureo espejismo, sueño de opio,
fuente de todos mis ideales!
¡Jardín que un raro caleidoscopio
Borda en mi mente con tus cristales!
Tus teogonías me han exaltado,

II, Cátedra. 1987.

³⁹ Ibid., Pág. 649

⁴⁰ TABLADA, José Juan, *El Florilegio*, París, México, Librería de la vda. de Ch. Bouret, 1904.

Y amo ferviente tus glorias todas.
¡Yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!

Viajó dos veces a Japón, la primera vez fue en 1900. Estos dos grandes viajes fueron el eje de su obra.

Manuel Durán afirma respecto a los viajes a Oriente de Tablada:

“Poeta y periodista. Tablada se formó en el modernismo, colaboró en la Revista Azul y la Revista Moderna; esta última lo envió al Japón en 1900; bastó un corto viaje para que el poeta se enamorara definitivamente de todo lo oriental; la poesía china de Li Po, y sobre todo la japonesa con su tradición del haikú serán sus guías”⁴¹

El inicio de su etapa renovadora tendrá lugar en 1919 con la publicación de *Un día...* (poesía sintética), que introduce en castellano el *haikai* o *haikú*, que es una composición perteneciente a la lírica japonesa compuesta por diecisiete sílabas agrupadas en estrofas de tres versos, de 5, 7 y 5 sílabas, que contienen una metáfora original o simplemente la impresión que le producen temas sencillos, naturales como un árbol, un insecto o el bambú. Este tipo de poemas siguen el esquema siguiente: afirmación, negación y conclusión. Constituirá la forma poética más empleada por la lírica japonesa en Matsuo Basho⁴².

⁴¹ DURÁN, Manuel, *El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz*, En *Octavio Paz*, Fundamentos, 1979, Pág. 179.

⁴² Matsuo Basho. Es el maestro japonés, que definió el haikú de la siguiente manera: “el haikú es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”. Basho trabajó y consolidó esta forma poética con su personal estilo sencillo y dotado de una gran componente espiritual. Intenta expresar en estos poemas el sentimiento concentrado de la gran poesía tradicional

José Tablada en su obra *Li-po y otros poemas*⁴³(1920), utiliza los signos ideográficos de la escritura china, acompañado de ilustraciones de la iconografía oriental. El poema principal se inspira en la leyenda del poeta chino Li-po⁴⁴ (701-762). Li-po es uno de los mejores poetas de la historia de la literatura china. Poeta de un gran espíritu libre, que llegó a ser considerado en China como un ser inmortal, debido a su gran espiritualidad, como podemos comprobar en el siguiente poema:

“Canción para navegar”

“Un barco de sándalo y remos de magnolia,
En ambas puntas se sientan “flautas de jade y pífanos de oro”.
Bellas cantantes, incontables cascos de vino dulce,
Oh, déjenme seguir las olas, dondequiera que me lleven.
Soy como el inmortal que se fue montado en la grulla amarilla,
Sin meta vagabundeo siguiendo a las gaviotas blancas.
Las canciones de Chu-Ping aún brillan con el sol y la luna.
De los palacios y torres de los reyes de Ch’u
no quedan rastros en las montañas.
Con un solo golpe de mi pincel sacudo las cinco montañas,
El poema terminado, río, mi deleite es más vasto que el océano.
Si la fama y las riquezas pudieran durar para siempre,
El río Han fluiría hacia el Noroeste volviendo a su fuente”

La poesía de vanguardia e inspiración oriental se cierra con *El jarro de flores*⁴⁵ (disociaciones líricas) (1920), donde vuelve al *haikú*, de cuya adaptación al castellano se sentía orgulloso. A continuación mostraré algunos de los haikús de Tablada:

japonesa, por lo que en sus poemas aparece el reflejo del mundo que le rodea, expresándolo con una gran simplicidad

⁴³ TABLADA, José Juan, *Li-po y otros poemas*, Hiperión, 1920.

⁴⁴ Li-po: Conocido internacionalmente como el poeta inmortal. Uno de los más apreciados de la historia de la literatura china.

⁴⁵ TABLADA, J.J., *El jarro de flores*, Hiperión, Madrid, 2000.

Mariposa Nocturna
Devuelve a la desnuda rama,
Mariposa nocturna,
Las hojas secas de tus alas.

Luciérnagas
Luciérnagas en una árbol...
¿Navidad en verano?

En estos poemas el autor mediante una estructura sencilla transmite un hecho real y natural de algo que el poeta puede observar. La presencia de la filosofía oriental se advierte también en su libro inédito *Intersecciones*⁴⁶, inspirado en sus conocimientos de teosofía y esoterismo, fruto de sus lecturas de Madame Blavatsky. El mérito fundamental de Tablada es haber introducido el japonésismo en nuestra lírica.

El propio Octavio Paz mostrará su fascinación y admiración por Tablada, por ser el primer gran orientalista y por sus composiciones de origen japonés:

“Una parte de su obra me fascina: la escrita al final de su vida poética. No son muchos poemas pero casi todos son sorprendentes. Haikú y poesía ideográfica, humor y lirismo, el mundo natural y la ciudad, las mujeres y los viajes, los animales y las plantas, Buda y los insectos. Su poesía no ha perdido nada de frescura, nada de su novedad. Tablada murió hace más de veinte años y aún no se ha publicado un volumen que recoja toda su

⁴⁶ TABLADA, J.J., *Intersecciones*, México, PEN Club de México, 1924. En un conjunto de poemas que Tablada ideó para incluir sus creaciones influenciada por la Teosofía.

poesía.”⁴⁷

Por otro lado, Octavio Paz realizó la traducción de *Sendas de Oku*⁴⁸. Este afán por verter al español la poesía japonesa indica el deseo de buscar otras fuentes de inspiración, dentro de lo que podríamos considerar iniciar una tradición, si tenemos en cuenta a Tablada, dentro de la poesía mexicana:

“Sauce”

Quedó plantado
el arrozal cuando le dije
adiós al sauce

“Partida”

Se va la primavera,
Quejas de pájaros, lágrimas
En los ojos de los peces

Adriana Almada confirma la importancia de este proceso de interpretación de textos extranjeros procedentes de una cultura hasta el momento considerada exótica. Precisamente ese exotismo parece ser un deseo de añadir el concepto de diferencia que se buscaba en la literatura hispanoamericana desde el momento de la Independencia.

“A lo largo de la historia, el mecanismo vivo de la traducción –y más específicamente el de la traducción poética- se tornó indispensable para ir al

⁴⁷ Prólogo de Octavio Paz incluido en *Poesía en movimiento* de J.J. Tablada, México, Siglo XXI Editores, 1966, Pág. 25.

⁴⁸ BASHO Matsuo, *Sendas de Oku*, Traducido por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz con una introducción de Octavio Paz, México, UNAM, 1957, y Seix Barral, 1970.

encuentro del Otro. En su caso, al encuentro de civilizaciones lejanas en el tiempo y el espacio (India, China, Japón), a través de su gente, de sus pensadores, de sus poetas, de sus historias, sus templos, sus formas naturales y artísticas”⁴⁹

Así mismo, Paz será uno de los escritores, que trabajará el *haikú* en su forma más clásica, a pesar de no ser una forma poética habitual en él. Aunque, como indica Manuel Durán, es Tablada el verdadero artífice de este tipo de poesía:

“Paz conoce perfectamente los orígenes, la técnica, las posibilidades del haikú: nos ha dejado constancia de todo ello en su prólogo a la traducción que el propio Paz y Eikichi Hayashiya hicieron de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho (publicada en 1957), antes, pues, de sus años en Nueva Delhi. Pero Paz ha escrito pocos poemas cortos, y estos, como veremos más adelante, tienden al aforismo o a la ironía”.⁵⁰

Paz se muestra, por tanto, más como estudioso y conocedor del haikú, como se advierte en el prólogo a *Sendas de Oku*:

“Quizá el genio de Basho reside en hacer descubierto que, a pesar de su aparente simplicidad, el haikú es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo”⁵¹

Eliot Weinberger resume de forma clara y concisa la gran

⁴⁹ ALMADA, Adriana / MENDONCA, Daniel, *Octavio Paz, Política y Poesía*, Edición Homenaje, Ensayos, Embajada de México en Paraguay, Asunción, 2003, Pág. 46.

⁵⁰ DURÁN, Manuel, “La huella de Oriente en la poesía de Octavio Paz,” *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo 1971, Núm 74, Pág. 102.

⁵¹ Prólogo de Octavio Paz de *Sendas de Oku*, Matsuo Basho, Traducción directa del japonés por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México: Imprenta de Universitaria, UNAM, 1957, Pág.18

atracción que Paz sintió hacia el haikú, al tiempo que realiza también una excelente definición de esta forma poética:

“Lo que Paz, como otros muchos, encontró en el haikú fue la concisión verbal, una precisión nacida de una minuciosa observación del mundo, en particular del mundo natural, y la sensación de que un poema está siempre a punto de terminar, sin llegar nunca –como lo pretende el arte occidental- a terminar por completo. El lector siempre aporta la segunda mitad del haikú, mitad que cambia en cada lectura. El haikú es una diminuta grafía de relaciones dentro del mundo natural, que incluye a sus observadores humanos.”⁵²

Así mismo nuestro autor traducirá esta poesía oriental al castellano, puesto que consideraba que la traducción es una labor fundamental para el conocimiento de otras culturas y la nuestra propia. Adriana Almada lo explica así en uno de sus libros sobre su poesía:

“Para Octavio Paz la traducción tiene hasta carácter metafísico y entraña a la propia condición humana. A su entender, nosotros mismos somos, en cierto sentido, traducciones. Percibimos el mundo (la realidad, las ideas, los afectos) y lo expresamos, siendo esta expresión la traducción primera. Y en una instancia mayor, como herederos de una cultura, somos traducciones de traducciones. Es decir, a esta meditación entre el mundo y nosotros, dada por el lenguaje, Paz la llama traducción.”⁵³

En nuestro autor también encontraremos poemas de este tipo o

⁵² WEINBERGER, Eliot, “Un cosmopolita en Asia”, *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Pág. 55.

⁵³ ALMADA, Adriana, *Octavio Paz, Política y Poesía*, Edición Homenaje/Ensayos, Embajada de México/Instituto de México en Paraguay, Asunción 2003, Pág. 46

parecidos denominados *rengas*⁵⁴, pequeñas composiciones de tradición japonesa. Tomo como ejemplo estos poemas de *Piedras Seltas*⁵⁵ :

1
“EN UXMAL”
LA PIEDRA DE LOS DÍAS
EL sol es tiempo;
el tiempo, sol de piedra;
la piedra, sangre.

2
MEDIODÍA
La luz no parpadea,
el tiempo se vacía de
minutos
Se ha detenido pájaro
en el aire

3
MÁS TARDE
Se despeña la luz,
Despiertan las columnas
Y, sin moverse, bailan.

Octavio Paz mantuvo una estrecha relación con una serie de autores nacidos en torno a 1900, muy próximos a los vanguardismos: el grupo “Contemporáneos”, cuya revista que fue portavoz de sus inquietudes entre 1928 y 1931. Representan una parte intelectual mexicana del momento, abiertos a otras culturas y en contacto directo con otros países como la India y estuvieron, al igual que Paz, muy unidos a la poesía de Tablada⁵⁶.

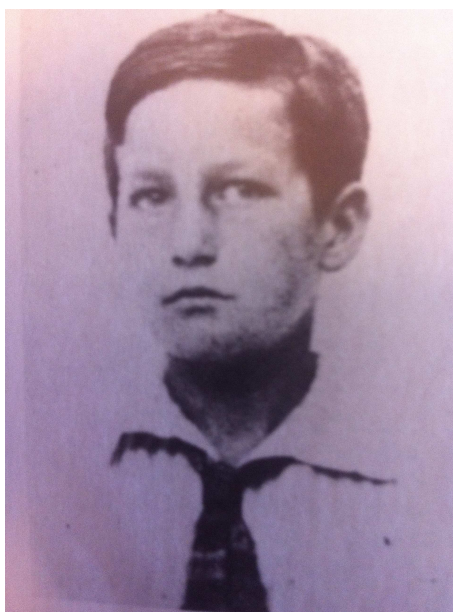
⁵⁴ *Renga*: Forma poética japonesa de versos unidos por reglas alternantes desarrollado en Japón en el periodo posterior al s.XIV. De esta forma poética evolucionó el *haikú*.

⁵⁵ PAZ, Octavio, *Piedras Seltas* (1955), en *Semillas para un himno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

⁵⁶ Entre los escritores más importantes de este grupo están Carlos Pellicer (1899-

La concordancia que tuvo Octavio Paz con este grupo de escritores fue decisiva en su obra y dejó una gran huella en él, tanto a nivel personal como literario. El propio Paz lo expuso así en una entrevista

“Tuve la suerte de llevar un curso con el poeta Carlos Pellicer. Gracias a él, conocí a otros poetas de su generación, como Villarrutia, Cuesta, Novo y, más tarde, a José Gorostiza. Ellos me abrieron los ojos y me descubrieron la poesía moderna. La biblioteca de mi abuelo terminaba a principios del siglo XX, de modo que hasta mi ingreso en la Nacional Preparatoria me enteré de que se habían escrito libros después de 1919. Proust fue una revelación para mí. Yo creía que, después de Zola, no se habían escrito novelas.”⁵⁷



Octavio Paz en 1924⁵⁸

En relación con este grupo de escritores, hay que destacar que en algunos de los poemas de Gorostiza se aprecia ese interés por las

1977), José Gorostiza (1901-1973), Xavier Villarrutia (1903-1950) y Salvador Novo (1904-1974).

⁵⁷ Entrevista a Octavio Paz con Alfred MacAdam: “Tiempos, lugares, encuentros”, *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva Edición, 1992, Pág. 14.

culturas orientales y el conocimiento que tenía sobre ellas. Valga como ejemplo el siguiente poema:

“Sonrojada la brisa te pareces
a Lady Yang Kuei-Fei⁵⁹
en la fiesta imperial de la peonía,
porque, también así, jugaba entonces
a ser la nube de colores lenta
y el rocío traslúcido en la tarde”⁶⁰.



Pintura de Yang Kuei-fei realizada por Hosoda Eishi

Introduzco esta bellísima pintura de la princesa, que como ya he dicho se convertirá en un icono de la perfección en diferentes artes como la literatura y la pintura. En este caso, la pintura pertenece a

⁵⁸ Fotografía extraída de “Tiempos, lugares, encuentros”, Íbid, Pág. 14.

⁵⁹ Lady Yang Kuei-fei: (719-756). Fue una bellísima concubina consorte del emperador Xuanzong. Conocida como una de las cuatro bellezas de la antigua China. Acabó siendo ejecutada por relacionarla con la rebelión militar ocurrida en China durante el imperio de su esposo, que tuvo que huir. La trágica historia de esta bella mujer ha sido mitificada en el mundo de las artes.

⁶⁰ GOROSTIZA, José, *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1964, Pág. 74.

Hosoda Eishi (1756-1829), pintor japonés que fue conocido principalmente por su afán de retratar a preciosas mujeres.

En este poema Gorostiza se está refiriendo al esplendor de una dama comparándola con la bella princesa japonesa. El término “peonía” (verso 3º), es un símbolo chino muy utilizado y en relación con la primavera, el amor y la belleza femenina.⁶¹

Asimismo, en Salvador Novo también encontramos esa inquietud por los países exóticos, más exactamente por China. En su libro *Poesía*⁶², se recogen los poemas que escribió desde su adolescencia hasta su madurez, pasando por las diferentes poéticas que le caracterizaron, y señalando los rasgos más importantes, como su cosmopolitismo, su ansia de renovación y su estilo irónico. Este libro también recoge algunas composiciones donde aparecen motivos orientales tales como el sándalo, que es un ingrediente esencial de los ungüentos y pigmentos rituales, como se aprecia en el siguiente poema:

...Nao de China
cofre de sándalo
hoy los perfumes
son de Guerlaine o de Coty
y el té es Lipton´s...

De Villarrutia quiero destacar su poema “Tinta china”, de *Primeros poemas*:

⁶² NOVO, Salvador *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1961, Pág. 74.

“Tinta china”⁶³

Es una inmensa hoja de biombo al cielo
y no hay luna en el parque, se ha borrado
el tenaz colorido de mi prado
que hermana su negror al desconsuelo.

En esta noche el musgo es terciopelo
y es tan grande el silencio y tan helado
que los búhos su canto han olvidado
y tienen miedo de lanzarse al vuelo.

El insomnio perdura entre la fiebre,
y quiero que la seda se deshebre
y que del biombo salga la oportuna

Claridad, la ilusión, de mármol blanco...
Alzo el rostro hacia el cielo y veo en su flanco
dibujarse la coma de la luna.

Igualmente Carlos Pellicer tiene algunos poemas que destacan por sus reflejos orientales como el que vemos a continuación en el que se refiere a la diosa de las serpientes *Natha-Krishna*:

“La serpiente”⁶⁴

Coreografía indostánica de Tórtola Valencia
Música de Leo Delibes

Repta la música dos sílabas
y a su sensual ondulación,
sobre el ancho morado de la cortina
un brazo de danzarina
sintetiza la emoción.
Porque ese abrazo que penetra,
ondeante como reptil,
casi se esparce sobre la tela,
sacerdotal y viril.
Brinca otro brazo,
y el abrazo

⁶³ CROSS, Elsa, *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Inédito, Pág. 76.

⁶⁴ *Ibid.*, Pág. 69.

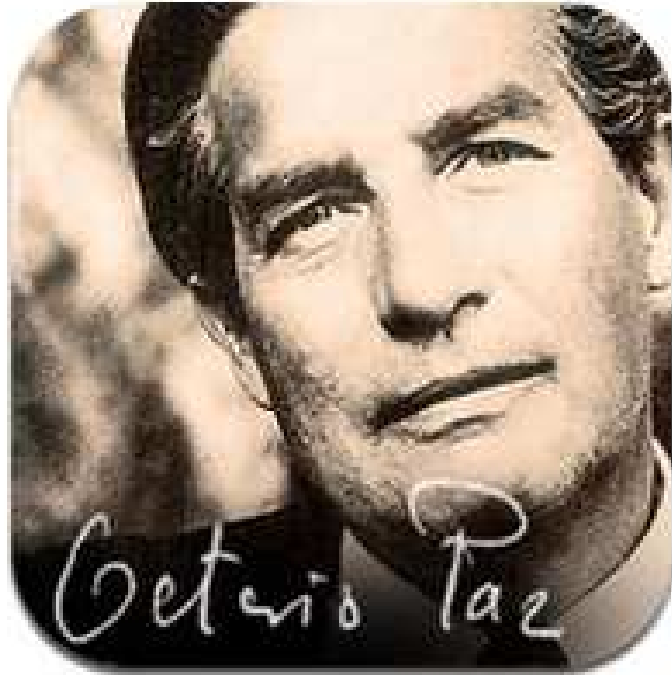
de dos serpientes se deriva
de los vibrátiles fragmentos
de una tragedia intempestiva.
(...)
Par de minutos que a Natha-Krishna,
Diosa de sierpes, consagra una
sacerdotisa
Trágica y tuya.
Oh Natha Krishna:
sierpes ausenta de selvas índicas,
porque la sangre de cada víctima
manchando sendas largas que ondulan,
así las sendas
sierpes figuran.

Y como una ola,
larga y sola,
la bailarina que serpea,
agudamente se arquea.
De la erección del seno pleno
tal vez serpientes saltarán.
Y desaparece, ofidio y hembra,
sacerdotisa y animal.

Poema en el que sobre todo se aprecian una serie de rasgos casi coincidentes con el modernismo, por su descripción de la imagen y la sensualidad que llama a los sentidos mediante el baile de la mujer.

En resumen se puede apreciar cómo desde principios de siglo el orientalismo y la cultura oriental se convierte en uno de los temas frecuentados por los poetas mexicanos. Una presencia que se debe tanto a su relación con la literatura modernista como a la búsqueda de un nuevo pensamiento y una nueva filosofía enfrentada a la cultura occidental y cristiana.

2. OCTAVIO PAZ



2.1. Datos biográficos

Debido a la estrecha relación que siempre hubo entre las vivencias personales de Paz y su creación artística, este apartado se ocupará de los sucesos más importantes que acontecieron en su vida, y principalmente los que están relacionados con su experiencia en

Oriente.

La biografía de Paz caracterizada por su incansable actividad es sumamente extensa⁶⁵, motivo por el cual tan sólo me interesa recordar los datos más relevantes de su experiencia en relación con la India principalmente.

Sus años de adolescencia estarán regidos por un angustioso sentimiento de soledad espiritual, que aparecerá años más tarde, reflejado en sus poemas. En los versos siguientes tenemos un ejemplo de ese desencanto que invadirá sus poemas de su primera etapa:

“Nocturno”⁶⁶

“Sombra, trémula sombra de las voces.
Arrastra el río negro mármoles ahogados.
¿Cómo decir del aire asesinado,
de los vocablos huérfanos,
cómo decir del sueño?...”

Su primera publicación, a los 17 años, coincide con su ingreso en la famosa Escuela Nacional Preparatoria San Ildefonso. Poco tiempo después se fundó la revista *Barandal*, un preludio de la fusión entre la vanguardia poética y la política que definía el momento. Aquí se editaban textos de Joyce, Marinetti, Alberti y otros. *Barandal* fue el primer paso de Octavio Paz hacia su contacto con las revistas

⁶⁵ Hay una extensa producción sobre la biografía de Octavio Paz. Destaco obras consultadas en este trabajo:

-GIMFERRER, Pere, *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982.

-RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Octavio Paz*, Júcar, Madrid, 1975.

-ROGGIANO, Alfredo (Ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Fundamentos.

-SUCRE, Guillermo, *Acerca de Octavio Paz*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1974.

⁶⁶ “Nocturno” *Puerta condenada, Calamidades y milagros (1937-1947), Obra poética*,

literarias. Ayudó a fundar la revista *Cuadernos del Valle de México*. Y en el año 1933 publicó *Luna Silvestre* (1933), que a pesar de su reducida circulación, fue un buen inicio poético.

En 1938 participó en la conferencia de los escritores por la libertad de cultura en Valencia en plena Guerra Civil Española⁶⁷, con una disertación sobre “Los nuevos poetas españoles y la guerra”. Más tarde publicó su edición *Voces de España*, una antología que recogía textos de Alberti, Machado, Jiménez, Felipe y Cernuda. Y a mediados de año comenzó a escribir en el diario sindicalista “*El Popular*”.⁶⁸

Retomó su trabajo literario, en México, incorporándose al grupo *Taller*, tal vez el exponente cultural más fiel de su generación, de cuya

Seix Barral, Pág. 63.

⁶⁷ Uno de los hechos históricos que más le marcaron en su vida y obra fue la Guerra Civil Española, que sembró cierto desasosiego y angustia en su pensamiento y llevará a su poesía ese rasgo desolador:

“El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
Como un solitario combatiente
contra invisibles huestes”.

(PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, Pág. 264)

⁶⁸ En el pensamiento de Paz, durante estos años, se da una clara relación entre la poesía y la política. Numerosos críticos han trabajado sobre este aspecto. Salvador Vázquez Vallejo afirma al respecto:

“El pensamiento paciano trascendió más allá de una forma de hacer poesía y literatura, tendió puentes entre el poeta y el político, entre el poeta y la ciencia, y, a su manera, nos plantea ese fondo de libertad en el sujeto, en el hombre, en el que subyace un pensamiento emocional, cognoscitivo, perceptivo, reconstructivo del que sea puede derivar no sólo aquello que se quiere formular de manera correcta en el decir o escribir del poeta, sino que en cierta forma la ciencia pudiera tomar cauce de un proceso libre y creativo en la articulación de sus explicaciones sobre la realidad física o social”.

(*El pensamiento Internacional de Octavio Paz*, Universidad Autónoma de Puebla, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2006, Pág. 303-304)

revista al poco tiempo fue su director.⁶⁹

Con tan solo 27 años ya había publicado cuatro libros de poemas, dirigido y participado en importantes revistas literarias, y ese mismo año publicó *Bajo tu clara sombra* y *Entre la piedra y la flor*. Poemarios breves a los que un año después siguió *A la orilla del mundo*. Los viajes, su afán cosmopolita y su inconformismo tuvieron una gran repercusión en su vida literaria. Él mismo afirma:

“Si me hubiese quedado en México –arriesga- probablemente me habría ahogado en el periodismo, la burocracia o el alcohol. Salí huyendo del medio que me rodeaba y también, quizá de mi mismo.”⁷⁰

Su viaje decisivo en relación con India tuvo lugar en 1952, cuando le trasladaron a la Embajada de México en Nueva Delhi. Meses más tarde le enviaron al Lejano Oriente, a la embajada de México en Tokio. Terminó el año en Japón y a principios de 1953 lo llamaron a la ciudad de México.

Respecto a la importancia de los viajes de Paz en su poética Hugo

⁶⁹ Respecto a esto, Armando Cisneros Sosa comenta:

“Paz tenía en mente una literatura revolucionaria en el sentido de trascender la Revolución Mexicana y rescatar al sujeto, propuesta que seguirán los colaboradores locales y transterrados de “*Taller*”. Estaba naciendo una nueva vanguardia. Las características del vanguardismo de Paz son aún difusas pero, considerando como eje la revista “*Taller*”, puede verse como la relación entre la experiencia de la guerra civil española, de combate, coraje e ira, con un desencanto por la Revolución Mexicana, de la que los fuegos del muralismo se iban apagando, y a la que se veía anclada en un arte esteticista.”

En *Introducción al mundo de Octavio Paz*, Saberes, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, Pág. 51.

⁷⁰ Cita extraída del artículo “Paz: del escarceo periodístico a la opción audiovisual”, de José Manuel González Torga. En *México en la encrucijada*, Actas del Congreso Internacional (19 al 23 de abril de 1999), Universidad Complutense de Madrid, Pág.

J. Verani expone:

“Los viajes de Paz a Asia le abren nuevos horizontes culturales. Sus vínculos con el Oriente, desde su residencia en la India (1951), en el Japón (1952) y nuevamente en la India (1962-1968), encauzan una transfiguración radical de su poética y de su pensamiento. Una vez más, cambia su lenguaje y su idea de la poesía. En Asia, su afinidad con las meditaciones orientales (sobre todo el budismo y el tantrismo) resuena en su poesía de los setenta, especialmente en *Blanco* (1967) y en *Ladera este* (1969). La fusión del eros y lo sagrado, el salto a “la otra orilla” donde pactan los contrarios, el carácter indecible del mundo y la disolución del yo, así como su desarrollo intelectual, son una consecuencia explícita de su contacto con la “ladera este” del mundo”⁷¹

En 1959 fue enviado de nuevo a Francia donde permaneció hasta 1962, año en que le nombraron de nuevo Embajador de México en la India. *El fin de su estancia en Oriente* vino marcado por el año 1968 al presentar su dimisión a la representación del gobierno de México, como protesta por la represión sangrienta de los estudiantes de Tlatelolco.⁷²

56.

⁷¹ VERANI, Hugo J., *Octavio Paz: el poema como caminata*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, Pág. 21.

⁷² Respecto a este lamentable suceso, me gustaría señalar la publicación de *La noche de Tlatelolco, testimonios de historia oral*, por parte de Editores escolar y mayo, en 2015, con motivo de las Jornadas Internacionales sobre Elena Poniatowska, que ha llevado a cabo la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, coincidiendo con la investidura de Doctora Honoris Causa de dicha escritora. En este libro queda manifestado una vez más, la lucha incesante de esta periodista, por la justicia y los derechos humanos. Recojo aquí algunas líneas de esta maravillosa obra:

“Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el

Más tarde aconteció, según Paz, el hecho más importante de su vida, su matrimonio con Marie-José, lo que produjo un gran cambio en su obra. Como ejemplo publica algunos poemas eróticos como: “Viento entero”, “Maithuna” (termino *tantra*, que significa grupo erótico), y “Blanco”, incluidos en *Ladera Este* (1962-1968). Además aparecieron publicados *Renga* (1971), *El mono gramático* (1972), *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1971).

Nuestro escritor comenta en el siguiente texto como vivió esa primera gran experiencia, el viaje a India, y de qué forma todo ello desembocó en su maravillosa historia de amor con Marie José:

“Al terminar la versión definitiva de *Libertad bajo palabra* sentí que podía comenzar de nuevo. Exploré otros mundos poéticos, conocí otros países, viví otros sentimientos, tuve otras ideas. La primera gran experiencia fue la de la India. Otra geografía, otra humanidad, otros dioses: otra civilización. Viví allá un poco más de seis años. Recorrí el subcontinente varias veces y viví algunas temporadas en Ceilán y en Afganistán, dos extremos geográficos y culturales. Si quisiera expresar en una sola imagen mi visión de la India, diría que veo una inmensa llanura (allá lejos, blancas y ruinosas arquitecturas), un río poderoso, un gran árbol y a su sombra un bulto: ¿un mendigo, un Buda, un montón de piedras? Entre los nudos y horcaduras del árbol surge una mujer...En la India me enamoré y me casé. Esto fue lo esencial.”⁷³

centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satén rojo” (Pág. 13)

Por otro lado Paz fue el impulsor de la revista, *Vuelta*. El primer número de *Vuelta* apareció en 1976. Este hecho ampliará sus horizontes poéticos, ya que esta revista supondrá para él, el contacto con grandes escritores e intelectuales. Enrique Krauze afirma al respecto:

“Paz, desde muy joven, había decidido incorporarse a ese banquete y los ecos de esa conversación, que duraba ya medio siglo, llegaban a *Vuelta* donde Ortega y Gasset, Sartre, Camus, Breton, Neruda eran convidados habituales. Pero no sólo se escuchaban las voces del pasado, porque ahora era *Vuelta* la que convocaba al banquete donde se sentaban animadamente Borges, Kundera, Irving Howe, Daniel Bell, Joseph Brodsky, Milosz, Kolakowski y centenares de escritores de todos los continentes y de varias generaciones”.⁷⁴

2.2. INFLUENCIA DE LA INDIA EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ

La intención de este apartado es realizar un estudio profundo de las obras de Octavio Paz en las que es decisiva la presencia de la India, obteniendo de ello una serie de rasgos que determinen su estilo y su relación, tanto artística como personal, con dicho país.

Al estudiar la vida y obra de Octavio Paz nos da la impresión de

⁷³ “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista a Octavio Paz con Alfred MacAdam, *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág. 19-20.

⁷⁴ Paz, Octavio, *El poeta y la Revolución*, De bolsillo, Barcelona, 2014, Pág. 216.

encontrarnos con un escritor que pretende una fusión de civilizaciones. Se da en su obra un intento de hallar lo común entre diferentes culturas. Es imposible encasillar a Octavio Paz en un movimiento literario concreto, puesto que siempre ha estado abierto a nuevas posibilidades y tendencias, y ha trabajado sobre diferentes sentidos literarios fuera siempre de teorías y sistemas.⁷⁵ Roland Forgues confirma esta relación de fusión de diferentes tendencias en su poesía:

“En la poesía de Octavio Paz confluyen las grandes tendencias vigentes en el siglo XIX: romanticismo, parnasianismo, simbolismo, el modernismo finisecular con su culto por la música, los colores, el ritmo y la métrica, el uso frecuente de la sinestesia y la presencia de la mujer, y los movimientos de vanguardia de los años 20 y posteriores: surrealismo, dadaísmo, creacionismo, con su voluntad experimental, su búsqueda de la novedad, su pasión por lo cosmopolita, y sus aportes específicos: verso libre, rupturas sintácticas y semánticas, musicalidad y vibraciones rítmicas, presencia de lo onírico, de lo irracional, de imágenes insólitas y de fulgurantes visiones que emanan del inconsciente...”⁷⁶

⁷⁵ Mario Calderón comenta en relación a la importancia de Paz en la poesía mexicana, y de su plural estilo:

“No puede negarse que Octavio Paz es uno de los personajes más importantes de la cultura y la literatura mexicanas del siglo XX y que, por esta razón, se relaciona con la identidad del pueblo de México de dos maneras: de modo activo mediante la búsqueda personal del ser del mexicano a lo largo de su obra poética y ensayística y, de manera pasiva, por su valor intelectual y como poeta, modelo para las generaciones inmediatamente posteriores”.

(*Dos registros poéticos de Octavio Paz*. En *La identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*, María Teresa Colchero Garrido (coordinadora), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, México, 2007, Pág. 41.

⁷⁶ FORGUES, Roland, *Octavio Paz, El espejo roto*, 1992, Universidad de Murcia, Pág. 9.

Sus temas preferidos son el lenguaje, la poesía, la libertad, el amor, el tiempo y el universo enfocados desde un punto de vista, con frecuencia antropológico. La percepción de la India resume tanto los contenidos históricos como la filosofía de la experiencia dado el impacto que el país tuvo sobre el poeta.

Asimismo, es importante resaltar el hecho de que ningún poeta de lengua española había profundizado de igual manera en estos conceptos de la cultura y la filosofía hindú antes que Paz, lo que destaca su carácter pionero sobre el estudio y la interpretación de esta civilización y su cultura. Alberto Ruy Sánchez amplía estas opiniones a la poesía y destaca que es realmente en la lírica donde se hace presente esta teoría existencial y antropológica que diferencia y convierte en un discurso original la obra de Octavio Paz:

“Su interés por las culturas de la India aparecería en múltiples ensayos generalmente como contrapunto a la cultura occidental. Así sucede en *Conjunciones y Disyunciones* y en *Apariencia Desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1968 y 1973). Pero es sobre todo en la poesía donde las experiencias de la India y del amor dejarían sus huellas más profundas. Los poemas de *Ladera Este*, escritos en 1962 y 1968, muestran una transformación en la poética de Octavio Paz entendida ésta como un erotismo. Mientras en las épocas anteriores la poesía de Paz es erotismo en cuanto la poesía es salir hacia el otro, encuentro con el otro, después de la India hay una nueva sabiduría –que también está expresada claramente en *El mono Gramático*– gracias a la cual, el poeta, que va por un camino hacia algún lugar, descubre de pronto que el

camino es la meta.”⁷⁷

Al analizar la extensa obra de Paz, podemos comprobar que son muchas las obras en las que se hace referencia al arte indio. En general, en la mayoría de los libros publicados a partir de 1969 encontramos ya esa huella artística.

En títulos que comentaré en este estudio como *Blanco* (1966), *Conjunciones y Disyunciones* (1969), *Ladera Este* (1969), *El monogramático* (1970) y *Vislumbres de la India* (1995), la influencia de India y su arte es evidente. Pero en general podemos decir, que hay otras obras de Paz en las que a pesar de que no se trate del tema central, India está presente de una forma u otra, como sucede por ejemplo en *Pasión Crítica* (1985). Obra en la que se refiere en diversas ocasiones a India y a lo que ésta supuso en su experiencia personal.⁷⁸

Después de su viaje a este país toda su poesía está marcada por la estética oriental de una manera u otra, como afirma Guadalupe Nettel:

“Tienta decir que Octavio Paz no volvió nunca de su viaje a la India, ya que las referencias a este país abundan en su obra hasta el final de su vida. El pensamiento y la estética de dicho país dejaron en la poesía de Paz una marca de originalidad, un resabio que lo diferencia de los demás poetas, no únicamente los latinoamericanos sino los del mundo entero.”⁷⁹

⁷⁷ RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1990, Pág. 99.

⁷⁸ Algunas de las citas de este trabajo en relación con su contacto con India están extraídas de esta obra.

⁷⁹ NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz: Las palabras en libertad*, Taurus, México, 2014. Pág. 248.

Es indiscutible la importancia que tuvo Oriente en el propio conocimiento de Occidente para Paz, y en el estudio de términos fundamentales en su obra como el tiempo cíclico, el erotismo o el amor. En India encontrará respuesta a sus interrogantes sobre el tiempo, y su concepto de la historia como tiempo cíclico, y el espacio, marcado este último por el ideal de belleza del poeta, y por tanto en relación con el arte. Una de las características de la poesía paciana, es su pluralidad de voces y la multiplicidad de perspectivas. Hugo J. Verani confirma esta idea de la poética de Paz:

“La transfiguración de la experiencia vital en poesía despierta resonancias imprevisibles en la obra poética de Octavio Paz. Sus poemas revelan una errancia sin fin, un movimiento perpetuo; todo es proceso, devenir; constante transitar por el mundo. Su poética –su actitud implícita ante la poesía– representa un desafío al lector; el entrecruzamiento de numerosos intertextos culturales –literarios, históricos, antropológicos, filosóficos, psicológicos, míticos– estimula múltiples posibilidades de lectura. Reconocerlas rebasa los límites de este ensayo; sólo se considera aquí un perfil creativo que no ha recibido la atención debida: la poesía como caminata, la escritura como una conversación en el camino.”⁸⁰

En esta misma línea, Adriana Almada comenta la capacidad de vinculación y el eclecticismo como rasgo esencial de su poesía y el uso que de ella hace nuestro autor para conectarse y fusionarse con el

⁸⁰ VERANI, Hugo J., *Octavio Paz: el poema como caminata*, F.C.E., México, 2013,

Otro:

“Leer a Octavio Paz es compartir un viaje, hecho de paradojas y coincidencias, hacia la Unidad. Un viaje que teje y entreteje la propia expresión del Otro, en una simbiosis que bien podría resumirse en la fase de Rimbaud “yo es otro”, o en el dicho de los antiguos mayas “in la kech”: << yo soy otro tú>>”⁸¹

Su obra presenta numerosas influencias tanto de autores como de escuelas literarias. Por un lado, se advierte la presencia del neoclasicismo y del barroco, que perdura hasta su última publicación como ocurre con el pequeño opúsculo dedicado a Quevedo⁸², y por otro se advierte la gran influencia surrealista protagonizada por la vanguardia revolucionaria. Ambas orientaciones procedentes de Occidente concluyen con la intensa presencia de Oriente en los *rengas*, los *tankas*⁸³ y los *haikús*⁸⁴.

Uno de los hechos más importantes de su vida, y que afectó

Pág. 15.

⁸¹ “En este sentido, el verbo poético es, para Paz, vehículo de ese contacto: “La poesía está hecha de lugares comunes que se vuelven imágenes, realidades inauditas”⁸¹. La poesía es, pues, territorio compartido donde ejercitar el vínculo cotidiano con el Otro a través de las edades. Leer a Octavio Paz es transitar, cualquiera que sea el camino elegido, por las grandes coordenadas del pensamiento humano, trazadas fuera de intereses y descubrimientos comunes; es seguir una suerte de mapa del alma, cuyas posibles dislocaciones no hacen más que enriquecer nuestro conocimiento de nosotros mismos.”

ALMADA, Adriana/ MENDOCA, Daniel, *Ensayos, Homenaje a Octavio Paz, Política y Poesía* Embajada de México en Paraguay, Asunción, 2003, Pág. 44

⁸² En relación a esta gran influencia de Quevedo en la obra de Paz, tenemos el estudio de Anthony Stanton: “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, publicado en la *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Págs. 68-74.

⁸³ *Tanka*: Poema japonés corto, compuesto por cinco versos, pentasílabos el primero y el tercero, y heptasílabos los tres restantes.

⁸⁴ *Haikús*: Composición poética japonesa, que se compone por 17 sílabas agrupadas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, que tiene como tema motivos sencillos y naturales. Desplazó al *tanka*, forma poética de 31 sílabas en el periodo *Tokugawa*. Será la forma poética más empleada por la lírica japonesa de Matsuo Basho.

directamente a su obra, es la experiencia que supuso su contacto con India, y las consecuencias que produjo en su poesía. Lo que mejor nos puede mostrar esa experiencia son sus propias palabras:

“Mi primera visita a la India fue breve. Años después en 1962, regresé como embajador de mi país. Permanecí en la India poco más de seis años, y durante ese tiempo, continué mi educación hindú. Aunque está lejos aún de completarse – me temo que todavía estoy en la etapa elemental- me ha marcado profundamente. Ha sido una educación sentimental, artística, espiritual y política. Su influencia es visible en lo que escribo en prosa, en mis poemas y en mi vida misma”⁸⁵.

Así mismo Elena Poniatowska dialoga y confirma con el poeta la profunda marca que deja la India y la filosofía budista en su vida y obra:

“De Oriente, de la India, traes tu desprendimiento, haces tuya la meditación de los Buda, contemplas su soledad, la tocas, te das cuenta de que no somos nada. A partir de ese momento estarás siempre ligado, al menos poéticamente a Oriente; a partir de entonces serás un solitario, por más que tu modo de expresión sea el lenguaje.”⁸⁶

Como ya he dicho Octavio Paz será embajador de México en la India entre los años 1962 a 1968, pero será antes de realizar estos viajes cuando despierte su afán por India y su cultura, puesto que ya en *El arco y la lira* (1956)⁸⁷, se apreciará ese interés por el tiempo cíclico, que trabajará más profundamente en obras posteriores.

⁸⁵ Conferencia de Octavio Paz en 1985 en la Universidad Jawaharlal Nehru.

⁸⁶ En *Octavio Paz, Las palabras del árbol*, Barcelona, Plaza Janés, Barcelona, 1998, Pág. 122.

⁸⁷ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura, México, 1956.

Paz realizó con sus viajes a India el sueño que suponía viajar a este continente. De este periodo surgió la etapa más productiva de su obra. El propio autor afirma sobre la India en su obra *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*:

“La India es una gigantesca caldera y aquel que cae en ella no sale nunca”.⁸⁸

En la mayoría de estas composiciones creadas en India se percibe claramente la prioridad de la influencia de este país en él, de modo que en su literatura abundan los temas relacionados con este desconocido país, su misteriosa cultura, su valor antropológico y el enriquecimiento artístico que este conlleva. Enrique Ruiz-Fornells confirma esta profunda huella en su vida y su obra:

“...En la vertiente personal tuvo una incidencia decisiva en su vida, pues allí conoció a la mujer que sería su compañera para el resto de sus días...En su vocación de escritor supuso un estímulo que le inspiró, le guió y le influyó de manera que es difícil no encontrar menciones a ese país en todas sus publicaciones...”⁸⁹

El contacto con la India anunciaba ya una nueva forma de ver el mundo. Esta visión fantástica alimenta su esfera visual y actualiza su repertorio iconográfico, creando una doble interpretación que tiene también un componente euro-occidentalista que enraíza con la idea de

⁸⁸ PAZ, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967, Pág. 83. En esta obra también reflexiona sobre las diferencias entre Oriente y Occidente:

“Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: es un Lo mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio”(pág.125)

⁸⁹ RUIZ-FORNELLS, Enrique, “La India de Octavio Paz: testimonio y pensamiento”, 1975, En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Enero 2000, Pág.

que India es fuente de riquezas y se vea en ella los anhelos de un paraíso salvaje, que por un lado se ha divinizado desde un punto paradisiaco, y por otro, se ha ocultado de forma intencionada por el desconocimiento y las consecuencias que pueden sucederse por la fascinación que puede llegar a producir una civilización tan extraordinaria como es esta.

Enrique Manuel Durán confirma esta idea:

“El Oriente le da armas y recursos para comprender mejor la situación del hombre occidental”⁹⁰

Paz confirma con sus propias palabras el impacto que tanto para él como para su mujer supuso su contacto con India, y su responsabilidad de llevar a cabo la misión de transcribir a un lenguaje comprendido también en Occidente, ese sentido universal que rezuma el arte indio, compromiso que sume por su amor y su respeto a esta cultura, tal y como el artista indio se ofrece a ser vehículo de transmisión de la propia expresión de la naturaleza que se convierte en arte:

“La India nos enseñó, a Marie-Jo y a mí, la experiencia de una civilización distinta de la nuestra. Y aprendimos no sólo a respetarla sino a amarla”.⁹¹

La resolución y antítesis de los contrarios que tan presente se hace en el existencialismo, se convierte en la India en la admisión de la

81.

⁹⁰ DURÁN, Manuel, “El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz”, Roggiano, Alfredo: *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, 1979.

paradoja, donde los símbolos contrarios conviven en un mismo paisaje que es la India. Expone el mundo de los polos contrarios que configuran el cosmos indio, que hace que tanto esta cultura como su arte se muestren, de forma primordial, en el mundo de la contradicción, presumiendo de un carácter puramente religioso y mundano a la vez, de una expresión austera, pero también sensual a través de oposiciones y conjunciones:

“Diversidad hecha de violentos contrastes: modernidad y arcaísmo, lujo y pobreza, sensualidad y ascetismo, incuria y eficacia, mansedumbre y violencia, pluralidad de castas y de lenguas, diosas y ritos, costumbres e ideas, ríos y desiertos, llanuras y montañas, ciudades y pueblecillos, la vida rural y la industrial a distancia de siglos en el tiempo y juntas en el espacio”.⁹²

En este pequeño, pero intenso texto, Paz se remite a la ambigüedad de los contrastes, al grandioso y multitudinario conjunto de divinidades hindúes, y al tiempo cíclico, conceptos todos ellos, que iré ampliando a lo largo de este estudio, y a través de numerosas obras que se irán analizando, buscando en sus textos esa iconografía india y representaciones artísticas de esa filosofía hindú y tantra, que marcan su literatura.

Durante su estancia en la India como embajador, Paz ya siente un tremendo interés por el estudio del arte en su tiempo y es consciente de que en la mayoría de los casos está fuera de su tiempo

⁹¹ PAZ, Octavio, *Pasión Crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, Pág. 75.

⁹² PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 44.

cronológico. En este sentido en el arte indio encuentra una puerta, que él ya vislumbraba, en la que se abren unas perspectivas de espacio y tiempo desconocidas para Occidente, ajeno a las estructuras cronológicas, y que se basa en la intrascendencia de la secuencia del tiempo, la intrascendencia secuencial del tiempo, la importancia de la circularidad sobre la linealidad y la fuerza del mito frente a la historia. En relación con esto, Alberto Ruy Sánchez, expone que Paz se manifiesta como un escritor de la tradición de la ruptura:

“En la India, donde fue nombrado embajador en 1962, escribiría, como se ve, muchos ensayos. En la mayoría de ellos hay una preocupación por examinar la inserción del arte en su tiempo, casi siempre a contracorriente o, como dice su libro, en una corriente alterna. El movimiento en el que el mismo Paz se sitúa es, cada vez más claramente a sus ojos, un movimiento de ruptura”.⁹³

Su estudio de la filosofía oriental se vio incrementado por su interés en las civilizaciones antiguas. Estará interesado en las manifestaciones plásticas que constituyen el arte popular de todas las épocas. India, junto a China y Japón fueron siempre considerados lugares del otro lado, tanto físico como mentalmente hablando, ocupando un lugar fantástico y mítico, en el que imperan misteriosas historias teñidas de exotismo. De este modo India representará también para él un retorno a sus orígenes que él mismo define del siguiente modo:

⁹³ RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1990, Pág. 97.

“Desde el principio, sin que yo me lo propusiese, la aparición de imágenes olvidadas de México. La extrañeza de la India suscitaba en mí mente la otra extrañeza, la de mi propio país”.⁹⁴

Paz encontró grandes semejanzas entre México y la India. Semejanzas que le permitieron reflexionar sobre las interrelaciones de estos dos países en su búsqueda de la espiritualidad, ya que nuestro autor mantendrá siempre abierto un estudio comparativo entre el diálogo de las tradiciones orientales y las mexicanas. Guadalupe Nettel en su comentario sobre Octavio Paz, destaca precisamente la búsqueda de una simbiosis que también surge en los poetas posteriores.

“En la India, Paz encontró semejanzas con su cultura de origen que le permitieron, en un sentido, proseguir su reflexión sobre la identidad mexicana y, en otro, dar con un entorno propicio donde continuar esa búsqueda espiritual, tan importante para él, en que la presencia, como acabamos de ver, ejerce un papel preponderante.”⁹⁵

Filosofía ésta, a la que añade un significado más amplio, al comprender las repercusiones políticas que conlleva todo pensamiento. Paz se relacionó con grandes artistas que elaboraban un arte muy politizado, y que estaban muy involucrados con algunas políticas, como es el caso de los poetas filósofos y pintores de la República Española, que fueron a México a refugiarse, y con los que comenzó la

⁹⁴ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 20.

⁹⁵ NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz: La palabras en libertad*, Taurus, México, 2014, Pág. 248

segunda época de la revista *Taller*. Todas estas experiencias influirán en su forma de entender el mundo, en su postura revolucionaria, y sumado a todo esto, su estancia en la India y el conocimiento de sus diversas culturas, producirá en él un replanteamiento del porvenir de su país natal. En este sentido, Roberto Hozven⁹⁶ cree que Oriente, y más concretamente la India tiene un significado también político para Paz:

“Para él, significó volverse a plantear su interrogación histórica sobre el destino de México, y de las revueltas de los pueblos de la periferia, pero desde la perspectiva superpuesta y aglutinante que le proporcionó su experiencia del mosaico de civilizaciones y culturas que es la India. La India es el balcón primordial desde donde Paz se asoma al Oriente.”⁹⁷

Paz admira la capacidad de los indios para evolucionar hasta la modernidad, conservando y respetando sus tradiciones y su cultura. Según Hozven Paz encuentra en el ejemplo de India una lección política para Latinoamérica:

“..su inteligente transición a la modernidad permaneciendo auténticos con respecto a sus formas culturales tradicionales. Han aprendido a ser otros sin dejar de ser lo que son, y eso conservando las formas democráticas de convivencia civilizada”.⁹⁸

De aquí le viene su afinidad por las filosofías milenarias.

⁹⁶ Roberto Hozven. Nacido en Chile. Doctor en Sociología. Profesor de Lengua y Literatura en la Universidad de Chile, y que pertenece al movimiento llamado “Nueva Narrativa chilena de los noventa”.

⁹⁷ HOZVEN, Roberto, “Octavio Paz y la plaza pública”, *Estudios Públicos*, 63, Invierno 1996, Pág. 423.

⁹⁸ *Ibid.*, Pág. 423.

Porque además le plantean una salida frente al pesimismo existencialista europeo.

Conoció el *tantrismo*, el budismo y el taoísmo en Oriente. Mientras vivió en el continente asiático se interesó por el estudio de la filosofía hindú, china y japonesa, especialmente su pensamiento y su poética. En relación a esto, Paz afirma en una entrevista que le realizó Alfred MacAdam:

“Desde mi primer viaje a Oriente en 1952 – estuve cerca de un año en la India y en Japón– comencé a penetrar un poco en la tradición filosófica y artística de esos países. Visité muchos lugares y leí algunos clásicos del pensamiento de la India. Después, con inmenso provecho, a los poetas y filósofos chinos y japoneses. En mi segunda estancia en la India, que duró más de seis años, entre 1962 y 1968, leí varios de los grandes textos filosóficos y religiosos. Me impresionó hondamente el budismo. No me convertí, pero estudiarlo fue un ejercicio mental y espiritual que me ayudó a desconfiar un poco del yo y de sus espejismos.”⁹⁹

Se interesó profundamente por el budismo *Mahayana*, fundado por el filósofo *Nagarjuna* (s. II a.C.) Con sus conceptos o *sutras*¹⁰⁰. Toda la obra que escribió a partir de esta época, está perfectamente justificada en cuanto al conocimiento de la cultura de esta filosofía, puesto que Paz se basó en una profunda y documentada investigación

⁹⁹ “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista a Octavio Paz con Alfred MacAdam. Recogida en la *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág.20. Se celebró el 10 de octubre de 1990 en The Poetry Center de Nueva York. Publicada en el número 119 de *The Paris Review* y en *Vuelta* (México), 181 (diciembre), 1991, traducida por Guillermo Sheridan. Aquí reproducimos esta versión.

¹⁰⁰ *Sutra*: (regla, norma). Colección de textos que se refieren a cualquier precepto, mientras que un libro cualquiera recibe el nombre de *pustaka*. Por lo general, sólo tienen importancia desde el punto de vista doctrinal, aunque hay que distinguir el relativo valor histórico de los *sutras* budistas y su aportación estética a la iconografía

sobre los mitos y la filosofía de la India entrelazándola con su poética, como expone Malabika Bhattacharya¹⁰¹. Juan Malpartida incide en el interés que suscitó el tantrismo en nuestro autor:

“Octavio Paz ha señalado que la lectura de Nagarjuna y de su escuela le impresionó vivamente, como le impresionaron ciertos *sutras* y, sobre todo, esa percepción, o mejor esa idea de que la realidad toda y nosotros con ella se desvanece por una falta de suficiencia. Hay algo irreal en todo y el mundo no es menos ilusorio que el yo. El interés de Paz por el budismo(en sus diferentes ramas pero especialmente por el budismo *mahayana*, de cuyas manifestaciones es el *tantrismo*) se acentúa a partir de su estancia en India.”¹⁰²

Su interés por India en sus costumbres, arte y pensamiento deja un claro rastro de influencias en su vida y en su obra. De hecho, tras su viaje a India su poética cambió, se moldeó, mejor dicho, puesto que la mayoría de los temas que le inspiraron este contacto con India ya aparecían en su poesía, y los modificó en base a un contexto que abarca desde la experiencia amorosa al erotismo, las dualidades, el tiempo, la palabra el surgimiento del vacío como creación, todo ello bajo el espíritu de la India. Paz se sumergió en la civilización hindú, en busca de la esencia de su cultura, siguiendo la línea, como he dicho anteriormente, de esa tendencia ya marcada por otros escritores mexicanos anteriores a él como José Juan Tablada, aunque será Paz el primero que realice estudios sobre la cultura y el arte indio de una

sagrada india.

¹⁰¹ Malabika Batthacharya “La Presencia de la filosofía Budista en los poemas de Octavio Paz”, En *México-India*, F.C.E. , México, 1998, Pág. 266

forma tan exhaustiva. En su obra *Hacia el comienzo* (1964-1968)¹⁰³, por ejemplo, Paz nos muestra algunas de sus composiciones caracterizadas por esta influencia como pueden ser “*Viento entero*”, “*Maithuna*”, “*Domingo en la Isla de Elefanta*” o “*Cuento de los dos jardines*”.

Desde la India aprenderá a observar la realidad desde otro prisma, como indica Juan Malpartida, quien insiste en el diálogo, que no conversión, a estas doctrinas:

“Es obvio que le ha interesado el budismo, que lo ha estudiado y hay presencia del budismo tanto en su obra ensayística como en la poética, es más, le ha enriquecido, pero no porque lo haya seguido sino porque ha dialogado con él. No es una conversión, sino una conversación”¹⁰⁴.

CONCEPTO DEL TIEMPO:

Uno de los aspectos que más interesaron a Paz en relación con este budismo de *Nagarjuna* es su concepto del tiempo. No resulta extraño puesto que Paz, en *El Arco y la lira* se hace eco de las doctrinas existencialistas, enfrentadas en su haz de negatividades al hinduismo. Las doctrinas orientales le aportan otro tipo de teorías, la de la negación del tiempo que sostiene que no es omnipresente y eterno. El tiempo no es otra cosa que una construcción mental. Niega

¹⁰² MALPARTIDA, Juan, “Por el camino del medio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Revista mensual de Cultura Hispánica: *Octavio Paz*. Junio 1988. Pág. 45.

¹⁰³ PAZ, Octavio, *Hacia el Comienzo*, En *Obra Poética* (1935-1988), Seix Barral, Barcelona, 1990, Págs. 449-478.

¹⁰⁴ MALPARTIDA, Juan, “La moda y el modo”, En “Por el camino del medio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Revista Mensual de Cultura Hispánica: *Octavio Paz*, Junio 1988, Pág. 46.

que los límites o las fronteras de pasado, presente y futuro puedan definirse como excluyentes y sostiene que no se puede decir que las formas temporales existan por último como tales. *Nagarjuna* afirma que el tiempo es irreal por ser insostenible como lo es para él cualquier cosa empírica o cambiante.

Asimilar esta metafísica budista supone para Paz cambiar su concepción del fluir del tiempo y su idea de la muerte. Y significó para él una mayor comprensión de la negación del tiempo. En *El arco y la lira*, Paz ya se planteaba esta idea sobre el mismo, donde la relacionará directamente con la poesía, que es para él un acceso directo al tiempo puro, marcado por un ritmo perpetuamente creador.

En esta misma línea Porfirio Sánchez afirma en un estudio sobre la obra de Octavio Paz¹⁰⁵:

“Sólo por medio de la negación del tiempo y del espacio logrará la libertad máxima que busca para crear su poesía. Si el tiempo es transitorio, será necesario actualizar el pasado, reducirlo a momento presente, es decir, eternizar el momento presente”.

Porfirio Sánchez indica que también en otro de sus poemas, “*¿No hay salida?*”, Paz niega el tiempo al dimensionar los tres términos temporales (presente, pasado y futuro):

“Con frecuencia encontramos en la obra de Paz poemas, cuya intuición es una captación de las tres dimensiones del tiempo, o sea la negación del tiempo. Un ejemplo de su poema “*¿No hay salida?*”,

¹⁰⁵ SÁNCHEZ, Porfirio, “Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz: La negación del Tiempo y del espacio”, *Cuadernos Americanos*, Volumen I, Junio-Julio 1970, Pág. 152.

en que Paz habla de la vida y la muerte en relación al tiempo, nos lo pondrá de manifiesto, dice:

“Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana, ayer es hoy, mañana es hoy, hoy es todo hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira, no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no la muerte-nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida-, no es la Vida”¹⁰⁶

En este mismo poema, “¿No hay salida?”, incluido en su obra *La estación violenta* (1948-1957), Paz afirma la negación del tiempo como podemos comprobar:

“Todo está lejos, no hay regreso,
los muertos no están muertos,
los vivos no están vivos,
.....
la realidad es una escalera que no sube ni baja,
no nos movemos, hoy
es hoy, siempre es hoy.”¹⁰⁷

Otro aspecto muy significativo en el pensamiento de Paz, que ya se apreciaba en su poesía anterior a su contacto con India es la idea del tiempo como algo circular, como un eterno retorno, como una vuelta a lo mismo, en el que el momento fundamental y único es el presente y ante el cual tanto el pasado como el futuro resultan evanescentes e ilusorios. Pero será después de viajar a este país cuando esta teoría del tiempo cíclico tendrá un papel imprescindible

¹⁰⁶ “¿No hay salida?”, Ob. Cit., Pág.283

¹⁰⁷ *Ibid.*, Pág.249

en su poesía.

Respecto a esta idea temporal cíclica y analizar las imágenes que Paz utiliza en su obra en relación con el tiempo, Porfirio Sánchez afirma:

“Las imágenes con que Octavio Paz mejor expresa la negación del tiempo y del espacio son el espejo y el río: éste como un río que “se fluye” y jamás desemboca, aquél como medio de examinar la propia realidad física, que simboliza la búsqueda del poeta por su verdadero “rostro”, su identidad, su esencia vital.”¹⁰⁸.

Asimismo, Emir Rodríguez Monegal opina respecto a sus viajes a la India y el tiempo que vivió en ese fascinante país, que fue una experiencia única que ayudó al autor a resolver, o al menos a comprender desde otra visión, algunos de los aspectos fundamentales en su obra como el amor, la religión o el tiempo:

“La estancia en Oriente le ha permitido examinar el mundo desde otros ángulos. Lo que devuelve el tema a sus raíces. En el pensamiento y en la experiencia viva de Oriente ha encontrado Octavio Paz la clave para disolver las contradicciones del pensamiento occidental: un sistema que permite (mejor que el existencialismo) aceptar la existencia del Otro y, la eliminación del yo; una religión que instauro lo divino, y no un Dios, en el centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del progreso y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor¹⁰⁹ (central en este gran poeta erótico que es

¹⁰⁸ SÁNCHEZ, Porfirio, *Ídem*, Pág. 155.

¹⁰⁹ En cuanto al concepto del amor tan estudiado en relación con el arte, uno de los psicólogos importantes que realizó estudios en relación a la naturaleza humana y el amor, fue Erich Fromm. En su obra *El arte de amar*, el autor expone

Paz) encuentra en el pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar”¹¹⁰.

Por otro lado, Armando González Torres incide en el uso que hace Octavio Paz del tiempo cíclico en su poesía con la finalidad de conseguir una simbiosis entre poema y lector que le enlaza directamente con los orígenes míticos:

“Para Paz, frente al tiempo lineal de la historia, se erige el tiempo cíclico de la poesía y el mito, que permite al artista ver esa otra cara de las cosas, escuchar esa otra voz y promover, durante el instante de encuentro entre el lector y el poema, una reconciliación una vuelta al tiempo primigenio del mito”¹¹¹.

De igual modo, Rocío Oviedo opina que existe una relación de correspondencia entre el amor y el tiempo en la obra de Paz: “En el centro de ese origen temporal se encuentra el amor y su fuerza generadora, el deseo, pero a la vez es el centro de la palabra, el lugar primigenio de la voz”.¹¹²

La poesía para Paz también representa el presente, el ahora, el

sus teorías sobre el amor como arte, y que como tal, debe tener un estudio teórico para llegar a dominarlo. Entiende el amor como la solución al problema de la existencia humana, como remedio a la soledad innata en el ser humano, pero sin perder la individualidad del mismo. Y estudia las diversas formas del amor; amor a uno mismo, amor fraternal, amor erótico y amor a Dios. Concluirá su teoría exponiendo que el sistema capitalista actual inhabilita al hombre para amar, porque le imposibilita a desarrollar el cuidado, la responsabilidad, el respeto y el conocimiento que el amor necesita para ser verdadero y completo. Erich Fromm. Psicólogo y filósofo alemán. Nació en 1900, y estuvo ligado a la Universidad de Frankfurt.

¹¹⁰ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Relectura del arco y la lira”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-marzo 1971, Núm. 74, Pág. 45.

¹¹¹ GONZÁLEZ TORRES, Armando, *Las Guerras culturales de Octavio Paz*, Colibrí, México, 2002, Pág. 26.

¹¹² OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Octavio Paz o la fuerza generadora del amor”, *Ínsula*, Prosa Mexicana II, 618-619, Junio-Julio 1998.

instante. Juan Malpartida también valora esta impresión de la poesía para Paz:

“La poesía es el atisbo de nuestra unidad perdida, no al principio, no antes ni después, ahora mismo, en el presente: el presente es pérdida del origen y manifestación del origen. El poeta descubre, en la vertiginosa manifestación del instante, la plenitud y su sombra. Lo que perdimos y lo que recobramos.”¹¹³

2.2.1 LADERA ESTE.

Como ya he dicho son muchas las obras en las que India y su arte están presentes. Pero seguramente una de las más significativas por su papel iniciador en este aspecto es su libro de poemas *Ladera Este*¹¹⁴.

Respecto a esta obra, el escritor Carlos Fuentes expone la importancia cultural, emocional y pedagógica de este libro en un discurso laudatorio dirigido al propio Paz. Sin embargo, pese a su tono, no deja de hacer referencia a algo esencial como es la importancia que adquiere el lector, el eco que la obra de Paz tiene o tendrá para el futuro y las posibles influencias en la literatura:

“*Ladera Este* es un libro maravilloso y conmovedor; creo que no hago más que repetir las palabras de todos los jóvenes que te están leyendo, y contigo, están leyendo el mundo. (El libro es un gran éxito de librería, a pesar de los pesares o quizá gracias a ellos; más sobre esto después). Creo que esto es muy importante: tu libro es un libro con lectores; los muchachos que lo leen experimentan

¹¹³ MALPARTIDA, Juan, “Por el camino del medio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 525, Junio 1994, Pág. 47

¹¹⁴ PAZ, Octavio, *Ladera Este*, Seix Barral, Barcelona, 1962-1968.

algo que sólo se puede llamar libertad; a través de tu libro, hablando con muchos jóvenes, me he dado cuenta que la cultura en nuestro país ya no es un sistema de recados; realmente, dada la ausencia de información en México, es la literatura la que informa: un joven lee en *Ladera Este* todo lo que, de otra manera, no podría saber. Tu poesía cumple una doble función: es la experiencia intransferible y secreta de un artista y es una lectura del mundo. Esto es lo que más me ha conmovido al leerte: no sacrificas, no sacrificas nada: estás tú entero, tu sensualidad, tu inteligencia, tu arte, y al mismo tiempo te trasciendes, lees lo real, lo descubres por primera vez, para todos”¹¹⁵

Igualmente, Guadalupe Nettel confirma que esta obra refleja la experiencia vital que supuso para Paz su contacto con India y añade al igual que Fuentes la relevancia del lector:

“*Ladera este* constituye un intento de describir no únicamente el país con el que el poeta se confronta, sino también sus experiencias. Estos poemas deberían a su vez suscitar una experiencia íntima del lector..Así, aun cuando *Ladera este* reúne un conjunto de experiencias, cabe suponer que éstas también provocaron una reflexión intelectual”¹¹⁶

Creo importante destacar que esta obra es una compilación de poemas escritos en distintos años, pero que tienen un latido común: la India. Para Manuel Durán es fácil seguir las fechas de publicación de estos poemas y , por tanto, la evolución e intensificación de su acercamiento a la India por la multiplicidad de referencias que se poseen, incluso algunas ofrecidas por el propio autor:

¹¹⁵ Carta de Carlos Fuentes a Octavio Paz del 3 de agosto de 1969. Recogida en *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVII, Enero-Marzo de 1971, Núm. 74, Pág. 26.

¹¹⁶ NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz: Las palabras en libertad*, Taurus, 2014, Pág.

“...Algunos de los poemas recogidos en *Ladera Este* se publicaron sueltos, en revistas, lo cual ayuda a fecharlos, ya que con frecuencia en estos casos el propio autor les asigna fecha. Tales poemas sirvieron de base al estudio –interesante y perspicaz– del crítico italiano Giuseppe Bellini, “*Octavio Paz, L’esperienza asiatica nella sua poesia*” (Quaderni Ibero-Americani, núm. 34, 1966). Por desgracia la fecha de redacción y publicación de su estudio, anterior a la publicación de *Ladera este*, le impidió conocer y analizar algunos de los más interesantes poemas “orientales” de Paz.”¹¹⁷

El aspecto que más interesa reseñar en este libro será la influencia del *tantrismo*, puesto que Paz debe la concepción de muchos de los poemas de esta obra a sus conocimientos de esta filosofía que combina hinduismo y budismo.

Será el resultado de su contacto directo con la cultura y la filosofía oriental durante su estancia en la India y se publicó en 1969. Está considerado como una de las obras principales de Paz y es el reflejo de su interés por otras culturas y el descubrimiento del otro. A su vez, muestra una intensa profundización en la búsqueda de un camino hacia la verdad, y no “qué es la verdad, pesquisa a la que finalmente encontró una respuesta en el budismo *Mahayana* según la interpretación de *Nagarjuna*. Aunque Paz no se convirtió al budismo, incorporó la filosofía budista a su poética. Los poemas de *Ladera Este*, nos muestran la importancia que India tuvo para Paz y cómo influyó en todos los ámbitos de su vida y obra.

216.

¹¹⁷ DURÁN, Manuel, En “El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz: poesía

Por su parte, Guillermo Sucre¹¹⁸ subraya la importancia que el contacto con la India tiene para la “teoría” de la historia que construye Octavio Paz, como “antropología cultural”. Sin embargo para Maya Scharer- Nussberger ¹¹⁹ en *Ladera este*, será más importante la relación entre el amor, la escritura y la idea, que aparece de forma constante en la poética paciana. Esta ambivalencia de la obra de Octavio Paz por parte de dos reconocidos críticos ofrece la riqueza que aporta esta obra en el momento de su recepción.

Por este motivo podemos afirmar que los temas preferentes de Paz en los poemas que componen esta obra son muy variados, pero que todos giran en torno a un eje central, India. Estos argumentos son el tiempo y sus variantes (tales como la concepción negativa del tiempo, el tiempo cíclico), la muerte, lo erótico y las divinidades indias entre otros.

y ensayo”, En *Octavio Paz*, Fundamentos, 1997, Pág. 17.

¹¹⁸ Guillermo Sucre afirma:

“*Ladera Este* ocupa un lugar central en la obra de Paz. Por muchas razones: muestra la renovada intensidad de su mundo creador, revela también una nueva dimensión de ese mundo. La experiencia directa con el Oriente, especialmente con la India, donde este libro fue escrito casi en su totalidad, le comunica al pensamiento de Paz una dimensión más integral del hombre, la historia y el universo. Es un libro de grandes síntesis, en el plano de una antropología cultural y, más profundamente, en el espiritual”, en “La fijeza y el vértigo”, Recogido en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo, Núm. 74, 1971, Pág. 62

¹¹⁹ Maya Sharer-Nussberger opina:

“Si la opción por la pluralidad y la diversidad, si el <<amor al mundo>> y a su realidad incierta es inseparable de la poesía paciana, es en *Ladera Este* donde ese <<amor>> encuentra su expresión más luminosa. Así, es allí, por ejemplo, donde el mundo irá suspendiéndose como en la encrucijada de esos contrarios que son lo que Paz llama el signo <<cuerpo>> y <<no-cuerpo>>, despuntando en aquel <<punto>> la imagen/idea de un cuerpo espiritual”. SCHARER-NUSSBERGER, Maya, “De la perfección de lo finito a la imperfección”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 525, Marzo 1994, Madrid, Pág. 12.

En el poema “*El Balcón*”¹²⁰, primer poema de este libro, Paz se basa en el planteamiento de la concepción negativa del tiempo que aprendió de *Nagarjuna*. En relación con esta idea Malabika Bhattacharya identifica la negatividad temporal que asocia a la inmovilidad en este poema:

“En “El Balcón” que se desarrolla como una descripción de Delhi, Octavio Paz introduce un juego deliberado de dialéctica temporal: la ciudad está sujeta a un proceso de evolución continua, pero esos cambios no pasan por el tiempo, sino que trascienden al tiempo mismo. En otras palabras, esa evolución no sólo no progresa en el tiempo sino que niega cualquier movimiento del tiempo. Es el tiempo el que se detiene en una suspensión vertiginosa:

“...no a la deriva de los siglos
no tendida
clavada
como idea fija
en el centro de la incandescencia Delhi...”¹²¹

La idea de quietud que aparece en estos versos es otra de las constantes de la poesía de Paz, puesto que se relaciona con el instante. Fusiona las tres dimensiones temporales y presenta paradójicamente su percepción de Delhi, mostrándola nostálgica y destruida a la vez:

“En una hoja de higuera
comes las sobras de tus dioses
tus templos son burdeles de incurables
estás cubierta de hormigas
corral desamparado
mausoleo desmoronado
estás desnuda
como un cadáver profanado

¹²⁰ “El Balcón”, *Ladera este*, En *Obra poética* (1935-1988), Pág. 393.

¹²¹ BHATTACHARYA, Malabika, “La presencia de la filosofía budista en los poemas de la india de Octavio Paz”, Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, En *México-India*, Fondo de Cultura Económico, 1998, Pág. 273.

te arrancaron joyas y mortaja
estabas cubierta de poemas
todo tu cuerpo era escritura
acuérdate
Recobra la palabra
eres hermosa
Sabes hablar cantar bailar
Delhi”¹²²

En los versos anteriores exhibe en un primer momento una imagen de Delhi derruida por el paso del tiempo y desacralizada, para posteriormente rememorar sus mejores momentos refiriéndose al poder de la poesía, la escritura y la palabra como elementos fundamentales de su belleza. En este poema se aprecia la gran maestría de Paz para crear esas imágenes poéticas a través de las palabras cargadas de fuerte significado.

En relación a la trascendencia de la palabra, sin la que nada existe, para nuestro autor, Raúl Casamadrid comenta:

“El poeta lleva el alma a una experiencia creativa. La palabra confiere ser a la cosa y ninguna cosa es donde falta la palabra. El pensamiento abre surcos en el campo del ser... El habla retiene la esencia de lo pensado y del pensamiento, y la palabra relaciona la cosa y el ser. Pero el ser es fugaz y rebelde, se mueve en el pensamiento, en el decir y la palabra”. ¹²³

En esta composición encontramos también esa obsesión de Paz por la fusión de contrarios que plasmará en su poesía, y que como ya

¹²² PAZ, Octavio, “El Balcón”, En *Obra Poética*, Seix Barral, Barcelona, 1990, Pág. 396.

¹²³ CASAMADRID, Raúl, *Octavio Paz. La rebelión interminable del ser*, Secretaría de cultura de Michoacán, México, 2011, Pág. 32.

hemos dicho, viene dada por su experiencia vital contradictoria:

“Por un instante vi la vida verdadera
Tenía la cara de la muerte
Eran el mismo rostro
Disuelto
En el mismo mar centelleante...”¹²⁴

El tiempo puro está representado en estos versos por “el mar centelleante”, que no asume principio ni fin, lugar donde se fusionan los opuestos: la vida y la muerte.

Esta idea se corresponde con la teoría del tiempo de *Nagarjuna*. Así Paz vislumbra en la filosofía budista la aceptación de que la muerte y la vida son la misma cosa, que no tienen diferencias, pues las dos son ilusiones, y ambas se crean y se destruyen mutuamente.

Por otro lado, se puede apreciar en los propios nombres que da a sus poemas, el gran conocimiento que Paz llegó a tener del paisaje y de la cultura de la India, como ocurre en “El día en Udaipur”¹²⁵, que hace además referencia al tantrismo:

“El día en Udaipur”

“BLANCO el palacio,
blanco en el algo negro,
Lingam y yoni.
Como la diosa al dios
tu me rodeas, noche...
...También mi frente es sol
de pensamientos negros.
Moscas y sangre.
En el patio de Kali
trisca un cabrito.
Del mismo plato comen

¹²⁴ PAZ, Octavio, “El Balcón” en *Obra Poética*, Ob. Cit., Pág. 394

¹²⁵ “El día en Udaipur”, *Ladera Este*, En *Obra Poética*, Íbid., Pág. 402

dioses, hombres y bestias.
Sobre el dios pálido
la diosa negra baila,
decapitada...”

Este poema tiene unas clarísimas referencias al tantrismo, como es el uso de los términos “*lingam*” y “*yoni*”. Paz se refiere aquí a uno de los grandes temas del arte hindú que tiene numerosas representaciones artísticas, la victoria de la diosa *Kali* sobre *Shiva*. Aquí se combina el simbolismo de la meditación sexual del cementerio y el concepto de la deidad originaria bisexual. La siguiente pintura representa este mito.



Pintura popular que representa a la diosa *Kali* a horcajadas sobre el *lingam* de *Shiva* cadáver. Orissa, s. XIX. ¹²⁶

¹²⁶ Fotografía de *El arte del Tantra*, RAWSON, Philip, Thames and Hudson L, London, 1973, Pág. 121

En algunas de las representaciones iconográficas de esta escena se representa a la Diosa sentada a horcajadas sobre una figura masculina semejante a un cadáver, consumándose la unión sexual de ambos. Esta imagen ha suscitado diversas explicaciones metafísicas, ya que es considerada una versión ampliada de la filosofía tradicional hindú designada “*Sankhya*” principio cinético de la realidad, la creación activa, o también llamada *Prakriti*, como explica Philips Rawson, que también expondrá de forma explícita la trascendencia divina de ésta en su obra *El arte del tantra*:

“La *negra Kali*¹²⁷ es la primera de las más importantes transformaciones de la deidad femenina en el *Tantra* hindú, llamadas *Mahavidyas*. *Kali* es la deidad central del tiempo. Su propia naturaleza, a pesar de su aterradora apariencia exterior, es puro éxtasis por encima de todas las ideas de positivo y negativo¹²⁸.

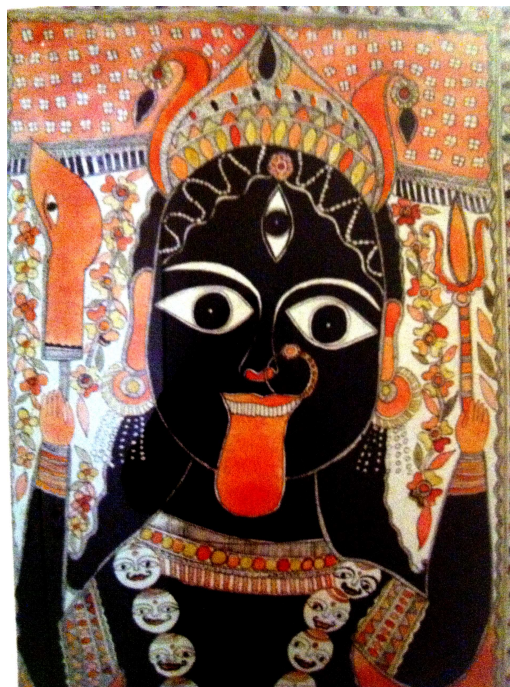
La diosa *Kali* también representa la muerte, junto con la protección, y es una de las deidades más adoradas en India. Es la diosa que simboliza la destrucción del mal, y una de las primeras representaciones de culto tántrico, por lo que su iconografía es muy rica y abundante.

En este aspecto encontramos una importante similitud entre

¹²⁷ El color negro con que se representa a la diosa en esta transformación, viene explicado en el himno *tántrico* dedicado a *Kali del Mahanirvana Tantra*: “...Tú eres fuego, deidad femenina del fuego; tu cuerpo negro incrementa la felicidad del Señor Negro (*Krishna*) y como forma verdadera del deseo liberas de los vínculos del deseo..”

¹²⁸ RAWSON, Philip, *El arte del Tantra*, Thames and Hudson L, London, 1973, Pág. 125.

India y México, ya que en la cultura mexicana también es adorada la diosa de la vida y de la muerte, la diosa Coatlicue, que en la mitología azteca es la diosa de la fertilidad, patrona de la muerte y de la vida. Al igual que en las divinidades indias, en las mexicanas también encontramos esta dualidad vida-muerte. En las siguientes imágenes se puede observar un ejemplo de cada una de estas deidades:



Diosa *Kali*, pintura de Madhubani, de la región de Mithila, Bihar.¹²⁹

¹²⁹ Fotografía extraída de *El arte de India*, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, Ediciones Akal, 2013, Pág. 73



Coatlicoe, “señora de la falda de serpientes”¹³⁰ (en náhuatl)

Volviendo al poema “Un día en Udaipur”, en el siguiente texto

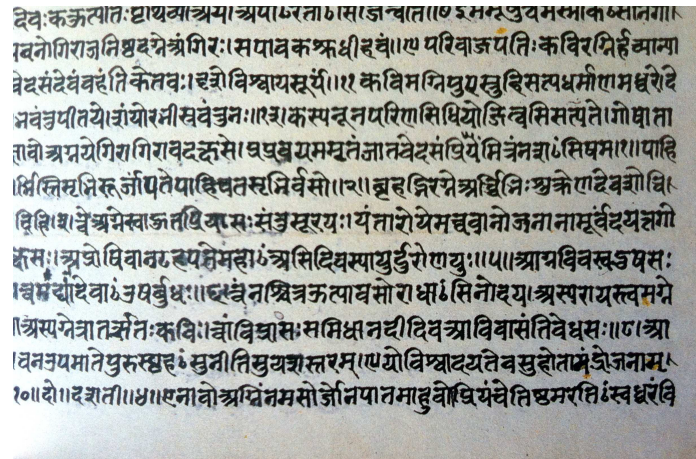
Manuel Durán destaca la técnica que Paz utilizó al escribirlo:

“Quizá en esta composición es donde más claramente resalta la versatilidad de la técnica de Paz, su carácter sincrético: aprovechando las lecciones técnicas de la poesía japonesa –brevedad, intensidad- consigue un poema que en su multiforme fluir, en su abundancia cíclica, nos transmite claramente una imagen hindú: si la visión japonesa es un delicado microcosmos –que cada jardín japonés reproduce en abreviada y artística síntesis- hay en la concepción hindú de la realidad una amorfa y delirante abundancia que Paz sabe reproducir.”¹³¹

¹³⁰ Esta escultura de piedra realizada en bulto redondo es una de las más destacadas de la escultura azteca. Pertenece al grupo de esculturas colosales creadas para la decoración de templos. Contiene un carácter religioso y mítico, y se la atribuye también, la grandeza de ser la madre de los dioses, la tierra y el hombre.

¹³¹ DURÁN, Manuel, *El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz, Poesía y ensayo*, En *Octavio Paz*, Fundamentos, 1979, Pág. 186.

Ladera Este se nutre del interés de Paz por India, el budismo y el hinduismo, y la confluencia de ambos en la ética basada en los libros sagrados, los *Upanishads*.



Página manuscrita de un texto en sánscrito que procede del manuscrito del *Changogya Upanishad*. Compuesto entre los siglos VIII y VII a. C., es uno de los *Upanishad* más antiguos.¹³²

Demuestra también su gran conocimiento de la técnica del haikú con la construcción del poema “*Un día en Udaipur*”. Victor Sosa explicará la significación de la dualidad y la polaridad entre budismo e hinduismo de esta obra:

“Paz articula en *Ladera este* las dos vertientes de mayor interés que la india le proporciona: budismo e hinduismo se entrelazan en una poética que, sin embargo, no oculta –más bien evidencia- las resonancias de la poesía occidental moderna. En “*El día en Udaipur*” –uno de los poemas más notables del libro- la mitología hindú se combina con una estructura tripartita, tomada del haikú, y con el eco dialógico de dos versos a la derecha. Poema doble, dual, duplicidad de la lectura: simultaneidad; polaridad que apunta, siempre, hacia la Unidad –tanto estructural y lingüística, como espiritual y

¹³² Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 23

cósmica.”¹³³

También en estos poemas de *Ladera Este*, Paz demuestra una vez más su obsesión por la continuidad del tiempo, exactamente por el tiempo cíclico. Es lo que pretende expresar en los siguientes versos en los que vida y muerte van de la mano:

“Madrugada al raso”¹³⁴:

“Los labios y las manos del viento
el corazón del agua
un eucalipto
el campamento de la nubes
la vida que nace cada día
la muerte que nace cada vida...”

En estos dos últimos versos expresa de nuevo un ejemplo de fusión de contrarios como fin último respecto a la vida y la muerte. Paradoja que expresa muy bien la intención que el autor quiere decir en el poema, y que será una de los temas clave de su poética: la unión de contrarios.

Respecto a la armonía de los contrarios en Paz, Adriana Almada lo enfrenta a la filosofía tradicional y al tiempo del eterno retorno recogido por Nietzsche y Bergson:

“En la obra de Paz el inasible y siempre cambiante río heracliteano deviene río circular, un río que va y viene como los ciclos de la historia, o como los latidos del propio corazón. Los contrarios se armonizan en el sístole-diástole de la vida. Desde esta unidad en la diversidad enunciada

¹³³ SOSA, Victor, *El Oriente en la Poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Puebla, Año 2000, Pág. 67.

¹³⁴ “Madrugada al raso”, *Ladera este*, En *Obra poética* (1935-1988), Pág. 433.

filosóficamente por Paz en sus escritos, podemos reconstruir su pensamiento a partir de cualquier fragmento de su vasta obra, pues cada uno de ellos contiene el germen esencial del todo. Si tomamos cualquiera de sus textos, poemas o prosa, encontramos en ellos la piedra angular de un razonamiento que contempla los dos polos de la contradicción y la supera a través de una reflexión incluyente.”¹³⁵

Debido al interés de Paz por el arte indio, reunirá en este libro otros poemas dedicados a obras arquitectónicas indias. Uno de los poemas más significativos en este aspecto es el siguiente:

“Mausoleo de Humayún”¹³⁶

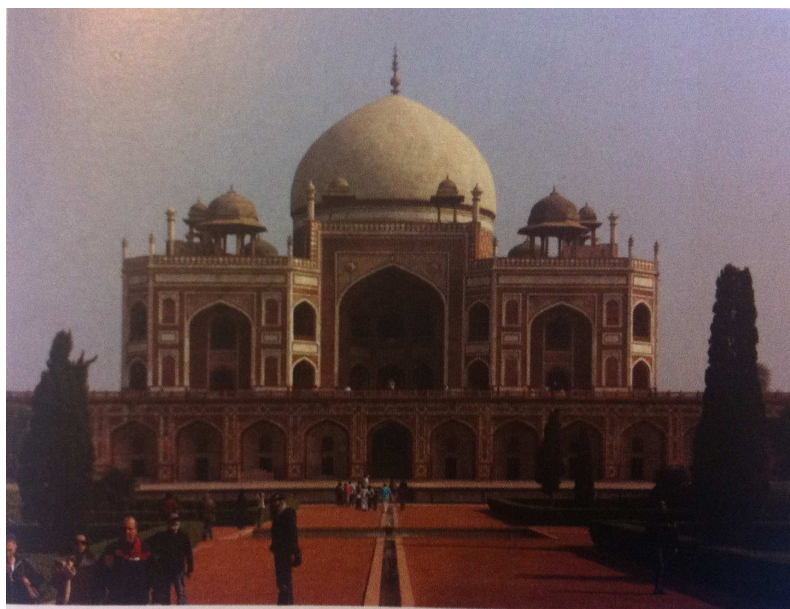
“Al debate de las avispas
la dialéctica de los monos
gorjeos de las estadísticas
opone (alta llama rosa
hecha de piedra y aire y pájaros
tiempo en reposo sobre el agua)
la arquitectura del silencio.”

Presenta este templo en contraste con el medio que le rodea, caracterizado por la sensación de eternidad que emana y el silencio que lo preside, en oposición a los primeros versos llenos de vida, ruido y lenguaje. El mausoleo de Humayún de Nueva Delhi fue construido en el siglo XVI, y es un conjunto ajardinado de arquitectura mogol, en cuyo centro está enterrado el emperador Humayún. Tal y como explica Paz en este poema, lo que le trasmite este templo es la serenidad del

¹³⁵ ALMADA, Adriana/ MENDONCA, Daniel, *Octavio Paz, Política y Poesía*, Edición Homenaje, Ensayos, Embajada de México, Instituto de México en Paraguay, Asunción, 2003, Pág. 62.

¹³⁶ “El mausoleo de Humayún”, de *Ladera este*, En *Obra poética* (1935-1988), Octavio Paz, Seix Barral, 1990, Pág. 400.

silencio, un silencio asociado a la muerte que vuelve a convertirse en vida por el gorjeo de los pájaros y los rayos de luz de la naturaleza, porque la vida y la muerte tienen un recorrido cíclico en el hinduismo, y expresa esa fusión de contrarios entre el ruido y el silencio, el aire y el agua, el tiempo y la eternidad, y la vida y la muerte. En la siguiente fotografía podemos apreciar este esplendoroso mausoleo que conquistó a Paz hasta el punto de dedicarle este poema.



Mausoleo de Humayún, Delhi, 1570¹³⁷

Igualmente dedicará otros poemas a monumentos dedicados a personajes famosos, como es el caso de “La tumba Amir Khusrú”¹³⁸, consagrada al famoso poeta y músico sufí, lo que nos demuestra una

¹³⁷ Fotografía de *El arte de India*, Ob., Cit., Pág. 329

¹³⁸ Amir Khusrú. (1253-1325). Nació en Patiyali en Uttar Pradesh. Fue un músico sufí y brillante poeta. Inventor de la cítara y el tabla.

vez más el gran conocimiento que Paz tenía de la cultura india.

“Tumba de Amir Khusrú”¹³⁹

Árboles cargados de pájaros
sostienen a pulso la tarde.
Arcos y patios. Entre rojos
muros, verde ponzoña, un tanque.
Un corredor lleva al santuario:
mendigos, flores, lepra, mármoles.

Tumbas, dos nombres, sus anécdotas:
Nizam Uddin, teólogo andante,
Amir Khusrú, lengua de loro.
El santo y el poeta. Grave,
brota un lucero de una cúpula.
Destella el fango del estanque.

Amir Khusrú, loro o cenizote:
cada minuto es dos mitades,
turbia la pena, la voz diáfana.
Sílabas, incendios errantes,
vagabundas arquitecturas:
todo poema es tiempo y arde”.

Otra muestra de esto es el poema que dedica al pintor Swaminathan¹⁴⁰, donde además de mencionar India, se refiere una vez más a la diosa *Kali*, icono de las grandes divinidades indias y de la iconografía del arte tántrico:

“Al pintor Swaminathan”

“...Con un trapo y un cuchill
el surtidor
salta el rojo mexicano
y se vuelve negro
salta el rojo de la India
y se vuelve negro

¹³⁹ Perteneciente a *Ladera Este*. En *Obra poética*, Págs. 397-398.

¹⁴⁰ Jagdish Swaminathan (1928-1994). Pintor indio y amigo personal de Paz.

los labios ennegrecen
negro de Kali
carbón para tus cejas y tus párpados
mujer deseada cada noche
negro de Kali...”¹⁴¹

Asimismo es muy significativo entre sus poemas de *Ladera Este*, “Vrindaban”¹⁴², en el que Paz muestra su interés por las divinidades indias. En estos versos observamos que menciona al dios *Krishna*:

“Vrindaban”

“...Santo pícaro santo
arrobos del hambre o de la droga
Tal vez vio a *Krishna*
Árbol azul y centelleante
Nocturno surtidor brotando en la sequía...”¹⁴³

Un aspecto destacable de esta composición es la compenetración que se da entre la filosofía de Paz y sus propias experiencias, provocando en el autor un replanteamiento sobre las bases mismas de sus creencias.

En “Vrindaban” también está presente la idea de destrucción y creación cíclica, que nos lleva a la idea de reencarnación o transmigración de las almas, que igualmente se refleja en el poema, como vemos en estos versos:

“Yo era un árbol y hablaba
estaba cubierto de hojas y ojos
Yo era el murmullo que avanza

¹⁴¹ Perteneciente a *Ladera Este*, En *Obra Poética*, Pág. 401.

¹⁴² “Vrindaban”, *Ladera este*, En *Obra Poética*, Pág. 421.

¹⁴³ PAZ, Octavio, “Vrindaban”, *Ladera Este, Obra Poética*, Pág. 424.

el enjambre de imágenes”

Es un poema contradictorio en cuanto a que se muestran los dos polos de India, por un lado, su gran belleza y por otro, su extrema pobreza. En los siguientes versos se advierte esta sutil paradoja también entre los antónimos aromas y hedores:

“...Yo veo
Pórtico de columnas carcomidas
estatuas esculpidas por la peste
la doble fila de mendigos
Y el hedor
rey en su trono
rodeado
como si fuesen concubinas
por un vaivén de aromas
puros casi corpóreos ondulantes
del sándalo al jazmín y sus fantasmas
Putrefacción...”¹⁴⁴

Con esta dualidad expresa Paz como percibe los lugares sagrados. Visión que nos remonta a la idea de que India es un lugar de violentos contrastes, donde residen los opuestos a todos los niveles. Este tipo de experiencias producen también en Paz (como muy bien explicará en *Vislumbres de la India*), una sensación de irrealidad debido a un exceso de realidad.

Es imprescindible mencionar en esta obra tan marcada por la huella de India, el poema “Lectura de John Cage”, que dedica a su amigo y compositor, después del impacto que tuvo en él, el libro que éste escribió con el título *Silence* (1961):

¹⁴⁴ Íbid. Pág. 422.

“Lectura de John Cage”

“La música no es una idea:
 es movimiento,
sonidos caminando sobre el silencio...
Silencio es música,
 música no es silencio
Nirvana es Samsara,
 Samsara no es Nirvana.
El saber no es saber:
 recobrar la ignorancia,
saber del saber.”¹⁴⁵

En estos versos Paz reflexiona sobre la música, la palabra, el tiempo, el espacio y el silencio, temas muy recurrentes en la poética paciana, y que aparecen, en este poema, entrelazados como partes de un todo.

En relación a este poema, Saúl Yurkievich dedica unas líneas de su artículo “Órbita poética de Octavio Paz”, ¹⁴⁶ a analizar la flexibilidad de Paz al escribir sobre elementos antagónicos que se relacionan en su mundo poético, dando como resultado una poesía que es ceremonia de recuperación de la unidad original.¹⁴⁷

Por otro lado en *Ladera Este* se recoge algunos poemas breves de Paz. Manuel Durán comenta la relación entre estas composiciones y la poesía japonesa, señalando las diferencias circunstanciales entre

¹⁴⁵ Perteneciente a *Ladera Este*, en *Obra Poética*, Íbid., Pág. 436.

¹⁴⁶ Yurkievich, Saúl, “Órbita poética de Octavio Paz”, en Centro Virtual Cervantes, Págs.293-298, disponible en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_323.pdf

¹⁴⁷ Escribo un texto de este artículo donde se expone esta idea:
“El poema consagra una hora sin fecha, un entonces primordial donde el sí y el no son sílabas enamoradas, donde el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el blanco del silencio y el negro de la voz se corresponden, conciertan su concordia.” En “Órbita poética de Octavio Paz”, Íbid., Pág. 295

ambos:

“Los poemas breves de Paz recrean la actitud poética de los maestros japoneses, pero adaptándola a circunstancias muy distintas, y de ello nace una poesía que sale de la experiencia, no de la literatura”.¹⁴⁸

Si el hombre es polvo
Esos que andan por el llano
Son hombres¹⁴⁹

HACIA EL COMIENZO

Paralelamente a *Ladera este* escribió *Hacia el comienzo*. En esta compilación Paz recoge poemas pertenecientes a los años 1964-1968, en los que hay algunos de clara influencia india. Un ejemplo de esto es “Viento Entero”¹⁵⁰, que como expone Malabaika Bhattacharya, “integra en el presente continuo otros momentos del tiempo y el espacio”¹⁵¹, basándose en: “el presente es perpetuo”:

“Viento entero”

“...Emigran los espacios
el presente es perpetuo
En el pico del mundo se acarician
Shiva y Parvati
Cada caricia dura un siglo
para el dios y para el hombre
un mismo tiempo
....

¹⁴⁸ DURÁN, Manuel, “El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz”, *Poesía y ensayo*, En *Octavio Paz*. Fundamentos, 1979, Pág. 181-182

¹⁴⁹ *Ladera Este*, Ob. Cit., Pág. 55

¹⁵⁰ PAZ, Octavio, “Viento entero”, *Hacia el comienzo*, En *Obra poética*, Seix Barral, 1990, Pág. 451.

¹⁵¹ En “Presencia de la filosofía budista en los poemas de Octavio Paz”, En *México-India*, Ob., Ci., ,Pág. 277

Un latido idéntico
muerte y nacimiento
Entre el cielo y la tierra suspendidos
unos cuantos álamos
vibrar de luz más que vaivén de hojas
¿suben o bajan?...
El presente es perpetuo...”

En este poema tenemos la identificación de la vida y la muerte en los versos “un latido idéntico muerte y nacimiento”. Con ellos nos vuelve a remitir a la filosofía de *Nagarjuna*; muerte y vida son la misma cosa ilusoria. Esto mismo ocurre en el hinduismo, de hecho, *Shiva* es el Dios de la muerte y del sexo (*lingam*) como potencia creadora. Tanto destructor como creador, dios de la destrucción y de la procreación. Simboliza también la fuente del Ganges, el río que da la vida. Y aunque se le representa artísticamente de diferentes formas, la más común es la de *lingam*, la representación simbólica del falo. En los versos anteriores Paz habla de forma sutil de las caricias y el amor entre *Shiva* y *Parvati*. De la unión amorosa y espiritual de estos dioses surgió la base de la filosofía tántrica que tanto influyó a Paz en sus poemas, como podemos constatar en esta composición. La siguiente escultura manifiesta este mito tántrico.



Escultura de *Parvati y Shiva* del templo de Gangaikondachollapuram. Siglo XI d. C.¹⁵²

La estudiosa Monique Lemaître afirma respecto a estos versos tan significativos de “Viento entero”:

“<<El presente es perpetuo>>, escribe Paz. Dentro de ese presente la estructura del lenguaje universal nos ofrece una gama infinita de niveles de combinación. Es decir que, cada una de estas combinaciones formaría un modelo, que a su vez, podría combinarse con otros modelos y revelarnos así nuevas posibilidades”.¹⁵³

Opinión que se completa con la de Malabika Bhattacharya, quien explica así la idea del tiempo cíclico que Paz expone en este poema, como punto de encuentro de la destrucción y la recreación:

¹⁵² Fotografía extraída de *El arte de India*, FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, Akal, Madrid, 2013, Pág. 194.

¹⁵³ LEMAITRE, Monique Lemaître, *Octavio Paz: poesía y poética*, Universidad Autónoma de México, 1976, Pág. 80.

“La anterior obsesión de Paz por la muerte y la descomposición causadas por el inexplicable fluir del tiempo deja el lugar a la metafísica de Nagarjuna. Es el tiempo mítico que no puede ser erosionado por el tiempo secuencial que es un proceso constante de destrucción y recreación, y lo describe como “un renacer y remorir y renacer continuo.”¹⁵⁴

Esta idea de tiempo cíclico forma parte de la filosofía paciana anterior, y ha encontrado su referente más similar en la filosofía del tiempo de *Nagarjuna*. Como vemos casi todos los poemas de esta época tienen una preocupación similar, la temporal. Esta teoría del tiempo aparece en todas estas composiciones. En este caso será esta presencia de Oriente lo que sostenga que el tiempo es un “presente perpetuo”. Como se aprecia en cuanto a los temas que se tratan en esta obra, el tiempo tendrá una especial relevancia.

Otras composiciones en las que encontramos este reflejo de India son “Cuento de dos jardines”, “Maithuna” y “Domingo en la isla de Elefanta”.

Paz escribió “Cuento de dos jardines” en 1968, en su viaje de regreso de India, y en este poema recoge algunas de las reflexiones a las que le condujo el descubrimiento de este país.

En este poema ya se aprecia ese erotismo en relación con la fusión de los contrarios, lo terrenal y lo divino se unen en base al erotismo. Victor Sosa comenta al respecto:

¹⁵⁴ BHATTACHARYA, Malabika, “La presencia de la filosofía budista en los poemas de la India de Octavio Paz”, Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, En *México-India*, Fondo de Cultura Económico, 1998, Pág. 273.

“En el erotismo Paz descubre la conjunción y confluencia de contrarios, la anulación de cualquier antinomia, el pacto entre lo mundano y lo divino. Veamos este fragmento de ``*Cuento de dos jardines*”

``No hay más jardines que los que llevamos dentro
¿Qué nos espera en la otra orilla?
Pasión es tránsito:
la otra orilla está aquí,
luz en el aire en orillas,
Prajnaparamita,
Nuestra Señora de la Otra Orilla,
tú misma,
la muchacha del cuento
la alumna del jardín.
Olvidé a *Nagarjuna* y a *Dharmakirti*
En tus pechos,
en tu grito los encontré,
Maithuna,
dos en uno,
uno en todo,
todo en nada,
śunyata,
plenitud vacía,
vacuidad redonda como tu grupa! ``

Prajnaparamita es un término proveniente del budismo *mahayana* que significa Perfecta Sabiduría; a la vez que designa a un *Sutra* –o escritura canónica-, con el tiempo y la necesidad de adoración, deviene una diosa dentro del panteón budista...Paz hace de la diosa su objeto de deseo y consume *maithuna*, el encuentro sexual donde se anulan los contrarios y se alcanza la unidad, el todo que, es la nada plena: *śunyata*.¹⁵⁵

¹⁵⁵ SOSA, Victor, *El Oriente en la Poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura, Puebla, México, Año 2000, Pág. 77-78.

Así mismo Maya Scharer, analiza los versos anteriores, llegando a las siguientes conclusiones sobre la visión tántrica del poema, en base a la unión de los amantes que une los mundos opuestos que se concilian en la unidad primigenia:

“Una misma <plenitud> rítmica caracteriza en el poema la unión de los amantes. Y si no es difícil reconocer de nuevo en esa unión aquel movimiento que permite alcanzar la otra orilla en esta orilla de aquí; si la unión de los amantes logra realizar incluso la identidad de ambas orillas, éstas terminarán por desaparecer a su vez, disolviéndose en una claridad sin límites, en una <luz en el aire sin orillas> [...] Con los nombres de Nagarjuna y Dharmakirti asoma –lo mismo que con el de Prajnàparamità- el budismo mahayana, en tanto que en la coincidencia del acto carnal (Maithuna) y de la Iluminación (Sunyata) señala hacia una visión tántrica del mundo, puesto que –en el tantrismo- el acto sexual es un homólogo de la meditación [...]”¹⁵⁶

¹⁵⁶ SCHARER-NUSSBERGER, Maya, “Cuento de dos jardines”, *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Pág. 37.

En “Cuento de dos jardines” el título del poema es muy significativo, como explica Maya Scharer-Nussberger, pues se refiere a su propia vida, es decir, él, en persona, se encuentra entre dos jardines, por un lado el jardín de su infancia, México, y por otro, el jardín de su madurez, India, refiriéndose a ambos como elementos que fluyen en constante cambio y renovación:

“Como lo advierten estas líneas, el jardín del que se habla en el texto se presenta como un <<lugar paradójico>> que señala tanto el movimiento como la quietud. Así, el jardín no es, propiamente, lo que solemos llamar <<un lugar>>, puesto que es también movimiento, puesto que es: <<tránsito y pasión>>...”¹⁵⁷

Este encuentro entre México y la India hace que se multipliquen las referencias al hinduismo. Así, tenemos una fusión de contrarios en los siguientes versos en los que la imagen de la vida y la muerte se solapan creando una poética de elementos antagónicos ensamblados como piezas irremplazables de una misma visión antropológica tan característica de nuestro autor, y que nos revela una imagen creadora de India :

“...muerte y vida se confundían,
amasijo de lodo y de sol,
estación de lujuria y pestilencia,
estación del rayo sobre el árbol de sándalo,
tronchados astros genitales
pudriéndose
resucitando en tu vagina,
madre India,
India niña,
empapada de savia, semen, jugos, venenos...”

¹⁵⁷ SCHARER-NUSSBERGER, Maya, “De la perfección de lo finito a la imperfección”, Íbid., Pág. 9.

En estos últimos versos Paz hace una clara alusión sexual relacionada directamente con el tantrismo y el aspecto erótico que le caracteriza. Se remite con este poema al proceso de creación y destrucción a través de lo sexual. Principio básico del tantrismo, según el cual, la creación del universo se basa en el acto amoroso de los dioses. La destrucción y la creación de los mundos. Directamente relacionado con esto también se encuentra la idea de erotismo de Paz, que nos remite la teoría de la creación cósmica del Universo a través del acto amoroso, también simbolizada en la *Kundalini*. En esta línea Adriana de Teresa Ochoa afirma:

“La fuerza vital del erotismo se debe a la íntima conexión entre el ritmo de la sangre palpitante, los minerales, la luz y el ritmo del planeta. Y es que en Paz, como en toda la antiquísima tradición de la que abreva, se encuentra una de las ideas básicas del Timeo platónico, que consiste en la concepción del cosmos como un ser vivo, dotado de alma, con el que todo en la naturaleza mantiene una íntima relación de analogía o correspondencia. Si bien el erotismo se ha perfilado ya como el camino privilegiado para producir en los amantes la experiencia de la recuperación del tiempo primigenio, para Paz la poesía tiene una función análoga.”¹⁵⁸

El sentido de lo erótico en la cultura *tantra* como algo sagrado se refleja muy bien en “Maithuna”, que recuerda a los templos de Khajuraho y Konarak en los que la arquitectura de los mismos rebosa de esculturas eróticas tántricas. En relación con esta erótica

¹⁵⁸ DE TERESA OCHOA, Adriana, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poesía romántica*, 2009, UNAM.

confirma Guillermo Sucre la naturalidad con la que Paz plantea la ceremonial unión de los cuerpos, convirtiéndolo así en un acto de culto que libera las almas y genera la energía creadora:

“En “Maithuna” por ejemplo, expresado en breves y deslumbrantes poemas sobre las parejas eróticas de algunos templos budistas o hindúes. La unión sexual es vista por ellos con tal liberación y a la vez inocencia, con una intensidad tan del principio del ritual erótico, que ellos mismo la consagran. La hace sagrada”.¹⁵⁹

En este poema Paz describe las esculturas que recubren los muros de los templos tántricos. Estas figuras, como ya hemos dicho, son parejas eróticas que posan en actitud de bienvenida al fiel. Queda claramente marcado en estos versos el impulso erótico que caracteriza al tantrismo:

“Y nueva nubemente sube
savia
 (salvia te llamo
llama)
 El tallo
estalla
 (Llueve
nieve ardiente)
 Mi lengua está
allá
 (En la nieve se quema
tu rosa)
 Está
ya
 (sello tu sexo)
 el alba
salva”¹⁶⁰

¹⁵⁹ SUCRE, Guillermo, *La fijeza y el vértigo*, Revista *Iberoamericana*,. Vol. XXXVII, Enero- Marzo 1971, Núm. 74, Pág. 64.

¹⁶⁰ “Maithuna”, *Hacia el comienzo*, En *Octavio Paz, Obra poética (1935-1988)*, Págs. 460-461.

Uno de los poemas más importantes, por sus referentes hinduistas, de este libro es “Custodia”, no sólo por su forma, pues imita a un *yantra*¹⁶¹, sino también por su significado, ya que es un *mantra*. A continuación inserto una fotografía¹⁶² de dicho poema:



¹⁶¹ *Yantra*: Figura geométrica de manifestaciones cósmicas. Es la manifestación escrita del mantra

¹⁶² Fotografía extraída de *Obra poética (1935-1988)*, Octavio Paz, Seix Barral, Barcelona, 1998, Pág. 468.

Para la elaboración de este poema Paz utilizó sus conocimientos sobre tantrismo, budismo e hinduismo, puesto que supone un compendio entre estas tradiciones filosóficas, tanto en su forma como en su contenido. Es uno de los primeros ejemplos de Paz de poesía visual, y será en este sentido, el antecedente de *Blanco*. Manuel Ulacia señala la importancia de esta composición pues presagia una nueva etapa literaria en la que la imagen cobrará especial importancia porque será el espejo donde se mire el reflejo del pensamiento poético:

“Se trata de un poema-objeto, un poema-signo, que indica el camino hacia la realidad que representa. Por primera vez en la obra de Paz el aspecto visual y la lógica interna se unen”.¹⁶³

¹⁶³ ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*,

2.2.2. **BLANCO**

Poema publicado en 1967 en el que Paz trata los temas que más le preocupan: erotismo, unión de contrarios, el lenguaje, la palabra, las imágenes, el tiempo. La exposición que hace de estas cuestiones es principalmente desde el prisma del tantrismo, que por esta época era ya determinante en su obra.

En el siguiente texto, Paz explica que la creación de *Blanco* vino inspirada en los mandalas tibetanos, y la gran dificultad que le supuso trasladar esta idea al plano poético:

“Primero tuve la idea del poema. Hice notas e incluso dibujé varios diagramas, más o menos inspirados en los mandalas tibetanos. Lo concebí como un poema espacial, correspondiendo a los cuatro puntos cardinales, los cuatro colores, etcétera. Algo muy difícil, pues la poesía es un arte temporal. Pero las palabras no llegaban. Tuve que llamarlas y, aunque parezca exagerado, invocarlas. Un buen día escribí las primeras líneas. Como era de esperarse, esas palabras hablaban sobre las palabras mismas, sobre sus apariciones y desapariciones. A partir de esos diez versos, el poema comenzó a fluir con relativa facilidad”.¹⁶⁴

Es un poema fruto de la fusión de diferentes pensamientos filosóficos que influyeron en Paz, teorías y motivaciones que se alternan y se solapan, divergen, se concilian y se fusionan creando un original mundo poético expuesto en esta obra. Monique Lemaitre lo

Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, Pág. 286

¹⁶⁴ “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista de Octavio Paz con Alfred MacAdam, *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág. 22.

define como fusión de su conocimiento y de su sentimiento pasional alimentado de exóticos conceptos como los que descubre en el arte del tantra:

“..*Blanco*, poema en el cual se funden, como es sabido, las dos corrientes fundamentales de la obra de Paz, la corriente que podríamos llamar lingüístico-intelectual, fuertemente influida por la obra de Mallarmé, y la corriente erótico-pasional que se ha nutrido del conocimiento de Paz de la historia y la mitología mexicanas y de las filosofías orientales, sobre todo del tantrismo”¹⁶⁵.

El propio Octavio Paz hace referencia a cómo se fue forjando *Blanco* en una entrevista que mantuvo con Julián Ríos, “Solo a dos voces”, incluida en *Pasión Crítica* en la que expone sus orígenes en el corazón de otro poema, y como fue tomando su forma actual hasta llegar a la consecución de textos que supone dicha composición. Y señala además la decisiva influencia de Tablada en esta creación poética:

“Ya en 1948 en un poema recogido en *Libertad bajo palabra* y que se llama *Himno entre ruinas*, el texto está compuesto por cuatro voces/espacios que se conjugan en un espacio único: la voz central del poema. En ese libro hay un poema corto en el que una línea corresponde al texto A, la siguiente al B y así sucesivamente. El resultado es que el poema está compuesto por tres textos: A, B y la unión de ambos: C. El antecedente inmediato de esta experiencia es un poema de José Juan Tablada escrito con el mismo procedimiento: “*Nocturno alterno*”. En *Ladera este* recojo y prolongo las dos direcciones, la de la pluralidad de voces dentro de un mismo texto y la de la pluralidad de textos que se conjugan para formar

¹⁶⁵ LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz: Poesía y ensayo*, Universidad Autónoma de México. 1976, Pág. 58.

otro texto. La combinatoria propiamente dicha aparece en *Blanco*¹⁶⁶

Blanco ha sido siempre un poema difícil de calificar y de definir por los críticos. En relación a él tenemos numerosos estudios¹⁶⁷.

Para el poeta Manuel Ulacia, *Blanco* es un verdadero resumen de la experiencia vital de Paz en la India, pero a su vez todo un proceso de indagación filosófica e ideológica:

“*Blanco* es el *mandala* del universo amoroso de Paz y su mujer, pero también, por ser escritura, es un *mantra* polifónico que parte del silencio para llegar al silencio. Es el conjunto de oraciones-signos que apuntan el camino hacia la cifra absoluta del amor. Por ser *Blanco* un *mandala*, la imagen del universo aparece corporeizada.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ Entrevista de Julián Ríos a Octavio Paz, “*Solo a dos voces*”, en *Pasión Crítica*, Seix Barral, España, 1985, Pág. 19.

¹⁶⁷ Existen muchos estudios realizados sobre este poema. Señalo algunos con los que he trabajado:

- PALAU DE NEMES, “*Blanco* de Octavio Paz: una mística espacialista”. *Revista Iberoamericana*, Núm. 74, Enero- Marzo, 1971.

- FEUSTLE, Joseph A.:

· “La influencia del tantrismo en *Blanco*, de Octavio Paz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1976,

· “*Blanco*: Una síntesis poética de tres culturas”, En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979.

- NEEDLEMAN, Ruth, “Poetry and the Reader”, *Books Abroad*, Vol. 46, Núm. 4

- RUIZ-FORNELL, Enrique, “La India de Octavio Paz: testimonio y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Enero, 2000.

- POUST, Alice, “*Blanco*: Energía de la palabra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979 Págs. 470-483.

- SUCRE, Guillermo, “La fijeza y el vértigo”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 1971.

- YURKIEVICH, Saul :

· “Octavio Paz, indagador de la palabra”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 1971.

· “La ladera Oriental de Octavio Paz”, *Vuelta*, D.F. México.

- LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz: Poesía y poética*, Ídem.

- DURÁN, Manuel, “La huella de Oriente en la poesía de Octavio Paz”, *Revista Iberoamericana*, Núm. 74, Enero-marzo 1971.

¹⁶⁸ ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, Pág. 312.

En cuanto a su origen el escritor Roberto Hozven cree que *Blanco* es la culminación de un tipo de poética que Paz intentó durante muchos años. Una poética que bajo su apariencia de orientalismo, al mismo tiempo supone una anexión a las prácticas de la Vanguardia al otorgar la libertad al texto y al espacio, al incluir la posibilidad de múltiples lecturas y lectores, al tiempo que contiene los elementos característicos de una poética de la palabra al estilo de las de sus contemporáneos y que les introduce en la hermenéutica del texto. Pero de las que se aleja a su vez por dual significado, pues si bien responde a las poéticas contemporáneas, su significado pertenece ampliamente a una práctica espiritualista que orienta el tantrismo. Añade, como afirma Hozven, la apertura a la otredad:

“El poema paciano invita al lector a asumir su libertad de interpretación a partir de cómo desorganice y reorganice un texto que se le ofrece como “una parrada de signos en búsqueda de la otredad”. El caso límite de este tipo de poesía, en lengua española, es *Blanco*, el poema largo más ambicioso, si no el más importante de Paz”¹⁶⁹

El propio Paz también expone la gran trascendencia que supuso su experiencia vital en India para la creación de este poema:

“Sin mi vida en la India no habría podido escribir <<Blanco>> ni la mayoría de los poemas que forman Ladera este. El periodo en Oriente fue una gran pausa, como si el tiempo se hubiera hecho más lento y el espacio más vasto. En ciertos raros momentos entreví esos estados del ser en los que somos uno con el mundo que nos rodea. Entonces, las puertas del tiempo parecen entreabrirse...”¹⁷⁰

¹⁶⁹ HOZVEN, Roberto, *Octavio Paz y la plaza pública*, Estudios Públicos, 63, 1996, Pág. 408.

¹⁷⁰“Tiempos, lugares, encuentros”, Entrevista de Octavio Paz con Alfred MacAdam,

TANTRISMO

Las referencias al *tantrismo* y sus diferentes aspectos son fundamentales en *Blanco*, e incluso, en la nota introductoria y en el epígrafe, el mismo Paz declara la semejanza entre el poema y un emblema tántrico, al afirmar que:

“La composición física del poema es semejante a emblemas *tántricos* y las partes del poema se distribuyen como las regiones de un *mandala*.”

La dualidad es una de las bases sobre las que está escrito el poema y es también uno de los conceptos incondicionales del tantrismo. En relación a esta idea, Victor Sosa comenta:

“...Blanco acaba en un silencio resolutivo que es trascendencia a partir de ritual copulativo de las palabras. En ese sentido, *Blanco* es tántrico, es también un golpe de dados combinatorio entre realidad y lo ilusorio, o entre la irrealidad de lo real. Paz -en su último y más radical vínculo poético con el Oriente- se aleja de la asepsia del zen y se entrega a la vorágine concatenante del ritual tantra -cuerpo del amor, cuerpo del lenguaje y cuerpo del mundo entrelazados- para llegar, no a la sustancia sino a la transparencia que “es todo lo que queda”, y a partir de ese instante, el recommienzo.”¹⁷¹

ESTRUCTURA

Los ejemplos del orientalismo de Paz afectan a su vez a la estructura del poema que como expone Feustle está basada en la forma tántrica, y contiene numerosas lecturas:

“Paz ha especificado en detalle las maneras en que *Blanco* puede leerse. Estas múltiples lecturas posibles forman una progresión aritmética que se expande a base del número dos: una columna del centro; dos poemas a cada lado; cuatro variaciones dentro de cada columna que pueden leerse como cuatro poemas; seis posibles poemas en la columna del centro; y ocho, los poemas de la derecha y la izquierda es total. Es decir, una unidad que se expande a base de la dualidad. Estos poemas son un espejo exacto del sentido y la forma del *tantrismo*”.¹⁷²

Y continúa afirmando en relación a la similitud de la composición del poema con un *mandala* y un *mantra* tántricos:

“El poema *Blanco* es un *mandala* tántrico¹⁷³: *yantra* y *mantra* que da expresión a la unión lingüística del pensar y la palabra a través del sexo. *Blanco* puede considerarse como un *yantra* dinámico, una estructura geométrica, modelo del Absoluto, de acuerdo con las particularidades de su construcción específicamente las del contenedor, que encierra el cuerpo del poema. *Blanco* es un *mantra* por ser una creación verbal, palabras que se leen y que llevan al “blanco”, meta y todo, el contenido del contenedor. Estos dos aspectos, *yantra* y *mantra*, forman la primera aproximación al poema”.¹⁷⁴

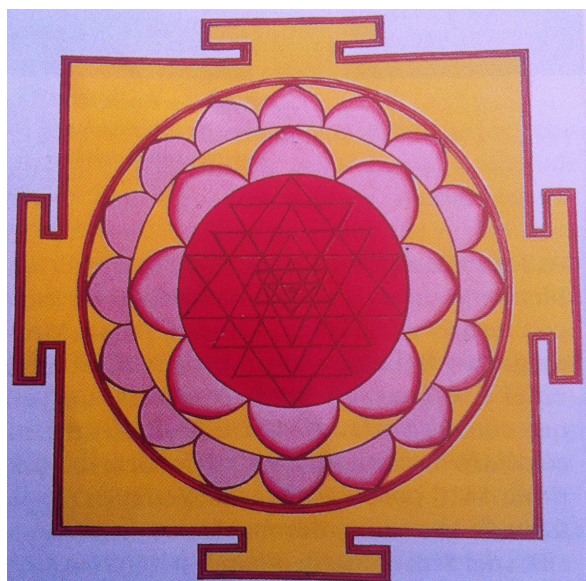
Inserto a continuación la ilustración de un *mandala* tántrico. El

¹⁷¹ SOSA, Victor, *El Oriente en la Poética de Octavio Paz*, Ob. Ci., Pág. 92.

¹⁷² FEUSTLE, Joseph A., *La influencia del tantrismo en Blanco*, 1976, Pág. 177-178.

¹⁷³ Carmen García Ormaechea explica la importancia del *mandala* en el tantrismo y el hinduismo de esta forma: “En el *tantrismo* el *mandala* es una representación abstracta del universo y de sus corrientes energéticas. Es el *yantra* por antonomasia, la imagen básica del *Tantra*, utilizada como objeto de culto y de meditación por el hinduismo y cualquier religión de origen indio. Partiendo de la idea de polaridad que el *Tantra* establece entre el macro y microcosmos, el iniciado recorre mentalmente el *mandala*, interiorizando los espacios y tiempos mandálicos, determinados simbólicamente con formas y colores, cuadrados terrenales, círculos celestiales, triángulos femenino-masculino, rojo del flujo menstrual, blanco del semen...” (*Arte y Cultura de India*, Carmen García Ormaechea, Ediciones Serbal, 1998).

interior está formado por círculos concéntricos, que son representaciones celestiales, y el círculo central está compuesto por triángulos con el vértice hacia abajo, que simbolizan el *yoni*, con triángulos con el vértice hacia arriba, que simbolizan el *lingam*. Mandala de Shri Yantra, siglo XVIII¹⁷⁵:



Asimismo en relación a esto, comentando su estructura y las diferentes posibilidades de lectura que tiene el poema, Alberto Ruy Sánchez afirma:

“En 1967 se imprime en edición especial, adecuada a su forma experimental, la edición original del poema “*Blanco*”. Una hoja única se va extendiendo y al desdoblarse va, de cierta manera, produciendo el texto porque el espacio mismo se vuelve texto. La idea es que leerlo se vuelve un ritual, un viaje con diversas posibilidades de curso. Tres columnas paralelas con diferentes tipos de letra ofrecen por lo menos seis combinaciones o

¹⁷⁴ FEUSTLE, Joseph A., *Ibid*, Pág. 176.

¹⁷⁵ Fotografía de *Arte y Cultura de India*, GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, Ediciones del Serbal, 1998, Pág. 130.

posibilidades de lectura”¹⁷⁶.

En *Blanco* aparecen los cuatro elementos en el mismo sentido trascendental de ser cuatro momentos en la creación del poema erótico. El orden en que aparecen es: fuego, agua, tierra y aire. Paz limita el número de elementos básicos del poema a los cuatro elementos tradicionales que representan la totalidad de la creación. En torno a cada uno de los cuatro elementos gira un número creciente de imágenes. Algunas de estas imágenes muestran el poder transformador del fuego: “Las sílabas incendiadas”, “La luz carbonizada”, “Cenizas”, “Lenguaje calcinado”. Así, la imagen del fuego no se limita a un tema, sino que se pueden enumerar varios; el fuego como pasión, como sacrificio y como purificación.

Paz pone especial énfasis en los cuatro elementos, en los cuatro momentos del poema y en el desarrollo de la conciencia del hombre, lo que nos remite al pensamiento tántrico, señalando la relación entre estos elementos y momentos del poema erótico, con las cuatro variaciones de la conciencia, que figuran en la producción de la Iluminación (*Bodhicitta*) en el budismo *tantrismo*, cuando la transición de un elemento a otro figura también en la unión ritual *tántrica* de macho y hembra, en la cual se busca elevar la semilla y la conciencia por medio de un nervio central. Esta semilla según la tradición *tántrica*, consiste en los cuatro elementos, que durante la ascensión de

¹⁷⁶ RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín

la semilla se van uniendo. El propio Paz dice al respecto:

“El texto puede dividirse en dos textos, dos poemas independientes; a su vez, el segundo de estos poemas puede leerse como cuatro textos separados o como dos; por último, el poema puede leerse como catorce poemas aislados. A esta rotación sintáctica corresponde una rotación semántica. Y no obstante el poema es siempre el mismo poema: cambian los significados pero no el sentido. De ahí que el poema se llame *Blanco*. El texto va de lo en blanco (lo no escrito, el silencio antes del habla) y en su tránsito atraviesa por cuatro colores, cuatro elementos, cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento”¹⁷⁷

Guillermo Sucre también comenta sobre la estructuración del poema como un *mandala* y sobre su fuerza erótica:

“Como se ve, *Blanco* responde a una estructura muy concertada. Con honestidad que no excluye la malicia, Paz la explica en notas finales. Pues esta estructura es un orden y a la vez un laberinto (un *mandala*). Más que ejercer su capacidad de relación entre las partes del texto, el lector quizá tenga que buscar la progresión espiritual que el poema le propone. Entre los textos sobre el lenguaje y los eróticos hay, evidentemente, una relación profunda. Están ligados por una suerte de impulso común. El poema prepara un orden amoroso, ha dicho Paz en otra parte. Ese orden se va gestando aquí en un doble plano: la reflexión sobre el lenguaje se impregna de una fuerza erótica, así como la relación erótica parece la gestación misma de la palabra y el poema.”¹⁷⁸

Los elementos básicos de la estructura del texto, de los conceptos y de las imágenes, se limitan con objeto de poner de manifiesto su paso de un estado o de una forma a otro. Esta

Mortiz, México, 1990, Pág. 101.

¹⁷⁷ “Sólo a dos voces”, en *Pasión Crítica*, Seix Barral, España, 1985, Pág. 20.

¹⁷⁸ SUCRE, Guillermo, *La fijeza y el vértigo*, En revista Iberoamericana, Vol.

transformación de elementos se extiende a todos los niveles del poema y presta cierta continuidad y unidad al poema.

En relación con esto tenemos a la estudiosa Graciela Palau de Nemes que en su estudio explica los elementos, la temática y la estructura del poema. Y comenta al respecto:

“La estructura del poema es mística; es decir, el lenguaje va al encuentro de la poesía a través de una gradación: por una vía purgativa que purifica y por una vía iluminativa que tiene su noche oscura y lleva a la unión. El gran tema de *Blanco* es el de toda la obra de Paz: la reintegración del hombre con la Unidad. Esta se verifica en el poema a través de la unión carnal, acto capital de los sentidos que lleva al entendimiento por medio de la percepción (la idea) y la imaginación (la fantasía)”.¹⁷⁹

Por otro lado, para otros autores la estructura del poema se asimila más a los rollos tántricos que hacen referencia al *Kundalini*. En esta línea Eliot Weinberger afirma:

“El poema, más bien, es como los rollos verticales yogas y tántricos que describen la ascensión del *kundalini* (el <<poder serpiente>> de la energía latente). La hoja larga representa el cuerpo humano, aunque rara vez aparece la silueta del cuerpo. De abajo hacia arriba hay imágenes de los siete *chakras*, los centros de energía del cuerpo que van desde la base de la espina dorsal a la parte superior de la cabeza, por medio de los cuales la *kundalini* asciende durante la meditación yoga o la práctica tántrica. <<Blanco>>, que necesariamente se lee página abajo (no está escrito en maya) puede verse, libremente, como un diagrama invertido de los *chakras*. Sus dos primeras secciones verticales

XXXVII,

Enero-Marzo 1971. Núm. 74, Pág. 69-70.

¹⁷⁹ PALAU DE NEMES, Graciela, *Blanco de Octavio paz: Una Mística Espacialista*, *Revista iberoamericana*, Enero- Marzo 1971, Núm. 74, Pág. 188.

(antes de que se divida hacia izquierda y derecha) corresponden al primer *chakra* en la base de la espina dorsal, *Muladhara*, que significa <<la fundación>> (<<el comienzo/el cimiento>>) y que se identifica con la *bija*, la sílaba-semilla (<<la simiente/latente>>) de la que todo sonido, todo lenguaje y todo el cosmos nace”¹⁸⁰.

EROTISMO EN BLANCO

El erotismo es un concepto fundamental en la obra paciana en general. La experiencia erótica de Paz es fundamental para acceder a la verdadera esencia del ser y del universo. Siguiendo esta idea respecto a la erótica de nuestro autor, Adriana de Teresa Ochoa comenta:

“Así, la experiencia erótica se presenta como posibilidad de trascender el mundo de la luz y de las apariencias y de intuir su verdadera esencia `entre las sombras´. El erotismo permite en suma, que el sujeto experimente un proceso de inmersión hasta lo más profundo del ser.” ¹⁸¹

Paz se interesa por la esencia de lo erótico en diferentes culturas, creando así su propia visión del erotismo que estará muy relacionado con el de las filosofías orientales y más concretamente tántricas. Profundizará también en el concepto del erotismo en relación con el tema religioso.

Muchos críticos han trabajado sobre esta idea del erotismo en

¹⁸⁰ “Un cosmopolita en Asia”, Eliot Weinberger, *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Pág.58.

¹⁸¹ En *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, UNAM, México, 2009, Pág.49.

Blanco. En cuanto al aspecto erótico, que antes anunciábamos como uno de los principios que más interesan a Paz del *tantrismo*, Alice Poust describe así la importancia del erotismo en el poema:

“Por medio del acto erótico, el hombre y la mujer participan de lo cósmico, convirtiéndose metafóricamente en cielo y tierra. La semilla que brota como resultado es la palabra poética y mítica evocada mediante la unión del pensamiento del poeta con el lenguaje”

(...)

“El erotismo en el poema da lugar a la transformación y a la trascendencia de la realidad. Tanto en *Blanco*, como en la filosofía *tántrica*, el acto sexual es un medio hacia un fin trascendental”¹⁸²

Paz afirma basándose en sus estudios sobre tantrismo que el cuerpo humano tiene seis nudos o centros de energía sexual, nerviosa y psíquica, que en el tantrismo se llaman *chakras*. Esta creencia *tántrica* supone que estos centros estarán conectados por medio de unos canales con el cerebro y el órgano sexual, y en el momento del coito estalla en el cerebro un proceso de “operación alquímica y mística”.

Esta teoría de Paz de los centros de energía sexual, no es otra que la que se corresponde con la idea probablemente más importante del arte *tántrico*, la del “cuerpo sutil.” Representa la estructura del cuerpo humano interior usado en el *sadyana yóguico*, compuesto por un doble valor que es esencial en el *Tantra*. Será análogo al Cuerpo Cósmico.

¹⁸² POUST, Alice, “*Blanco: Energía de la palabra*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979, Pág. 473.

Paz expone respecto al erotismo en *Blanco*:

“El centro fijo del poema es también el blanco: el objeto deseado. *Blanco* es un poema en el cual el tema es el lenguaje pero el lenguaje es un cuerpo, un cuerpo que se fragmenta y se une. En la experiencia amorosa, en la experiencia erótica, nunca ves ni sientes al cuerpo del otro, ni a tu propio cuerpo, como una totalidad sino como una dispersión. El erotismo se puede asimilar al sacrificio en el sentido en que el sacrificio-es uno de los temas de *Blanco*- hay fragmentación del cuerpo, reparto del cuerpo, festín caníbal. Al mismo tiempo en cada fragmento (nariz, boca, lengua, uñas, pechos, labios) encuentras la totalidad. El acto erótico es una repartición y una recomposición del cuerpo”.¹⁸³

En base a esto, y en relación con el erotismo y la energía sexual

Ruth Needleman¹⁸⁴, lo relaciona con la estructura del poema:

“Existe una estrecha relación entre los canales de energía sexual del *tantrismo* y la estructura de *Blanco*. El símbolo general de la trascendencia en el *tantrismo* es el loto (la vulva) que es el símbolo de la “sabiduría en la vacuidad”.

Esta autora ve en el símbolo del loto la forma de los poemas que parten de la parte central del poema¹⁸⁵. Feustle en su estudio sobre la influencia del tantrismo en *Blanco* profundiza en el concepto de energía de Paz y relaciona la “operación alquímica y mística” con el

¹⁸³ *Solo a dos voces*, en *Pasión Crítica*, Seix Barral, España, Pág. 20.

¹⁸⁴ NEEDLEMAN, Ruth, “Poetry and the Reader”, *Books Abroad*, Vol. 46, Nº 4, Pág. 558.

¹⁸⁵ “Los ocho poemas que emanan de la columna central de *Blanco*, los dos canales, el masculino y el femenino a cada lado del poema central, el poema de la palabra, que puede leerse como seis poemas, equivalentes al número de centros de energía o *chakras*”. NEEDLEMAN, Ruth, “Poetry and the Reader”, *Books Abroad*, Vol. 46, Nº 4, Pág. 558.

poeta llegando a la siguiente conclusión:

“En el poema encontramos que esta “operación alquímica y mística” de la que nos habla Paz, es la trayectoria de la simiente, una de las palabras con que se inicia el poema, que es sinónimo general del semen y la semilla y sinónimo particular en el poema de la “palabra” que se representa como una semilla. En *Blanco*, la “simiente” es semen, semilla y palabra y los dos poemas que se desarrollan a partir de la “simiente” corresponden a los dos lados del habla en el tantrismo, el masculino y el femenino, *Shiva* y *Shakti*, cuyo diálogo es el poema total”¹⁸⁶.

LOS CONTRARIOS EN *BLANCO*

La identidad de los contrarios¹⁸⁷ es a lo largo de la obra paciana uno de los temas fundamentales, por su relación con la contradictoria infancia familiar de Paz. Ya en *El arco y la lira*, Paz dedica muchas páginas a esta idea afirmando que los contrarios se funden en uno. Así en este texto afirma:

“Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. Los *Upanishad* enseñan que esta reconciliación es “*ananda*” o deleite con lo Uno.”¹⁸⁸

Los *Upanishad* son las escrituras o escritos sagrados Hindúes, que tratan sobre el origen de Dios y la del cosmos, de la meditación y de la filosofía, y de la búsqueda de la verdad. Estos textos están escritos en sánscrito, y están incluidos en los *Vedas*, que son a su vez

¹⁸⁶ FEUSTLE, Joseph A., “La influencia del tantrismo en *Blanco*, de Octavio Paz”, *Íbid.* Pág. 178.

¹⁸⁷ Esta identidad de los contrarios es similar a la filosofía de la no dualidad del hinduismo (*vedanta advaita*). Esta metafísica del no-dualismo se expone en los *Upanishad*.

¹⁸⁸ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 1956, Pág. 24.

escritos originales del Hinduismo, de la antigua India. Los maestros los han transmitido de forma oral a sus discípulos, y según la tradición, se dice que los *Vedas* no fueron compuestos, sino que fueron revelados a los videntes védicos. Se cree que pueden ser el conjunto de escritos más antiguos de los que hay constancia. Suelen ser reflexiones espirituales de los Vedas. Son la base de la religión hindú, y de disciplinas como el yoga o la meditación, por su elevada espiritualidad.

Respecto a la fascinación de Paz por la unión de los contrarios, Monique Lemaître cree que esta obsesión se acentúa después de su contacto con Oriente:

“Los esfuerzos de Octavio Paz para captar, por medio de la imagen poética, la identidad de los contrarios, se han ido multiplicando conforme profundiza su estudio de las filosofías orientales...”¹⁸⁹

La teoría de los opuestos también hace acto de presencia en *Blanco* y ocurre a todos los niveles, desde el espacio mismo hasta el fonema. Hombre y mujer son como cielo y tierra, como negro y blanco, como sí y no. Dice Poust al respecto:

“En el poema se percibe como un desprendimiento de energía que engendra una serie de imágenes sobre la unión de contrarios en todos los planos: macho y hembra, el falo y la vulva, el pensar y la palabra, irrealidad y realidad, mundo y palabra, las apariciones y desapariciones, sí y no,

¹⁸⁹ LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz: Poesía y poética*, Ob. Cit., Pág. 54.

jazmín y ala de cuervo blanco y negro, silencio y lenguaje”¹⁹⁰.

Alice Poust toma como punto de partida el poema para comentar la relación entre el erotismo y la teoría de los contrarios pero aplicada a la palabra.

LA PALABRA

Por lo que respecta a la palabra, algunos críticos han considerado que es un concepto de vital importancia en toda la obra paciana, y en particular en este poema, *Blanco*, donde se hace una relación directa entre palabra y hombre, palabra y mundo. Alice Poust explica que en el tantrismo Paz encontrará el origen creador de la palabra:

“Paz encuentra en el tantrismo una conciencia de la palabra como energía creadora, conciencia que él cree que se ha perdido en el mundo occidental”¹⁹¹.

De acuerdo con las funciones de la palabra como energía cósmica en el *tantrismo*, la palabra o el fonema es la unidad básica de toda creación. Es este aspecto de la palabra como energía creadora y transformadora lo que hace aún más interesante el poema. Paz busca rescatar la palabra (y al hombre) de su condición presente, estéril, para devolverle la vitalidad original que se manifiesta en su capacidad de cambio y de fusionarse con diversos elementos para modificar su

¹⁹⁰ POUST, Alice, “*Blanco: Energía de la palabra*”, Ob. Cit., Pág. 473.

¹⁹¹ Alice Poust, *Ibid.*, Pág. 474.

realidad. La transformación de elementos del medio (letras, palabras, frases, y el mismo espacio del texto) es central en la técnica y en la filosofía de Paz. En esta misma línea Clara Román-Odio afirma:

“En *Blanco* el cuerpo fragmentado de la pareja media las transfiguraciones del cuerpo en cosmos, en lenguaje, en “cuerpo imaginario”, con lo cual los signos en cuestión se plantan como realidades interactivas, simultáneas y análogas. Subyace a esta proposición de hacer valer un signo por otro, la idea del poema como espejo de la fraternidad cósmica, en el que se redescubren afinidades que unen al macrocosmos con el microcosmos”.¹⁹²

La palabra es en cierto modo, el principio del hombre, y tal vez por eso el hombre necesita de ella para lograr su propia “salvación”: su reintegración en la fuerza cósmica. Porfirio Sánchez comenta sobre la necesidad de ésta:

“La palabra parece ser la única salida para el poeta, para escaparse del instante, la palabra creadora de la poesía y del poeta; él mismo lo explica así: “Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancando al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puestas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ninguna parte a ningún lado...”¹⁹³

En relación con esta idea de la palabra como arma de creación y transformación Alice Poust comenta:

“Hay dos niveles de transformación en *Blanco*: en un nivel la palabra y el hombre logran una libertad final por medio de sus transformaciones. En

¹⁹² En *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*, Ed. tresCtres, 2006, Pág. 287.

¹⁹³ PAZ, Octavio, *Hacia el poema*, Pág. 215. En “*Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz*”, Pág.159.

otro, las transformaciones semánticas y sintácticas tienen el propósito de devolver a la palabra su poder, de renovar su energía como sugiere el *tantrismo*.¹⁹⁴

La palabra y el hombre han de pasar por una serie de transformaciones para llegar a su fin, visto en el poema como la transparencia, la reintegración con la energía primordial del mundo.

Rocío Oviedo comenta en relación a este concepto:

“Su poesía se pudo vestir de soneto o de verso libre para proclamar su admiración, su amor por la palabra. Una voz que antaño se ceñía la angustia de la existencia y que, a través del puente extendido de la Salamandra mexicana, iniciaba el camino desde la anulación misma de los colores: Blanco. Color ausente y mortal por su misma ausencia, pero color incontaminado, símbolo del origen.”¹⁹⁵

El hecho de que la conciencia trascendente, luminosa, sea el origen a la vez de la palabra y de la vida nos revela otra metáfora fundamental en *Blanco*: el nacimiento de la palabra es como el nacimiento del hombre. El poeta busca la reconciliación del hombre con la palabra original, lo cual implica la recuperación de su plenitud primordial. La relación esencial entre hombre y palabra se percibe en la estructura de *Blanco*, que se divide en acción y conciencia del hombre por medio del erotismo, en primer lugar, y en segundo lugar, por medio del desarrollo de la palabra misma. En esta línea Roberto Hozven comenta:

¹⁹⁴ POUST, Alice, “*Blanco, la energía de la palabra*”, Pág. 483.

¹⁹⁵ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Octavio Paz”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1998, N° 27: 11-19, Pág.15

“Para Paz las palabras son formas cristalizadas de la realidad, es decir, son formas que contienen y ocultan el saber tácito que preestructura las formas de nuestra práctica histórico-social”.¹⁹⁶

IMAGEN

En *Blanco* utiliza ciertas imágenes y metáforas en el poema creadas a partir de una abundante adjetivación, en un afán por destacar el máximo énfasis a la plasticidad de muchas imágenes, realizando algunos desplazamientos semánticos de unos adjetivos a otros, como por ejemplo en estos versos:

“...sujeto y objeto abyecto y absuelto
río de soles...”¹⁹⁷

Por este motivo la mayoría de las imágenes que utiliza en su poema están constituidas por la fusión del deleite verbal y la sensualidad de las formas y las percepciones. Para Paz es fundamental acostumbrar la memoria a imágenes visuales y acústicas, porque son las que con más facilidad perviven en el recuerdo. Logra enriquecer la imagen al variar sus referentes a lo largo del poema. Así la palabra va acumulando más valor con cada aparición. Esta aparición y reaparición de una palabra en diferentes contextos implica un aumento de su valor significativo, pero también sirve para relacionar en la mente del lector imágenes y conceptos de diversos niveles en el poema. Así lo expone Alice Poust:

¹⁹⁶ HOZVEN, Roberto, “La Plaza Pública”, Ob. Cit., Pág. 411.

¹⁹⁷ *Blanco*, Ob. Cit., Pág. 489

“La repetición y alteración de imágenes contribuyen la fluidez y continuidad en el poema. Paz logra que su texto vuelva sobre sí. A veces una imagen modifica a otras que la siguen o que la preceden. Este hecho implica no sólo una transformación lineal de imágenes en el poema, sino una transformación de todo el espacio del poema. El poema describe en cierto modo, la espiral a que alude Paz en la imagen “la espiral de transfiguraciones”.¹⁹⁸

Para Rocío Oviedo el concepto de la imagen en la poética de Paz siempre fue fundamental¹⁹⁹, pero afirma que será después de su contacto con India cuando tomará aún mayor importancia:

“En *Blanco*, Paz añade a la imagen creadora, la imagen del amor como resumen del mundo, el <<Aleph>> en el que todo se contiene y del que todo puede surgir. A su vez en el poema se reiteran las imágenes de agua y fuego como ayudantes en la regeneración que supone el erotismo²⁰⁰”.

Respecto a la importancia de la imagen poética en Paz, Porfirio Sánchez también señala que busca primordialmente que sean

¹⁹⁸ POUST, Alice Poust, “*Energía de la palabra*”, Ob. Cit., Pág. 13.

¹⁹⁹ Respecto a este rasgo de la poesía de Paz, Patricio Eufrazio afirma:

“Es importante considerar estos elementos para comprender la trascendencia de la imagen construida con el discurso, ya que una de las características importantes de los ensayos de Paz se encuentran en su habilidad discursiva para transformar la subjetividad (podría ser) en objetividad (es), así como el diálogo promovido por la interpretación, que, en el caso de Paz apela más a la sensación que a la razón del lector. De esta forma el discurso de Octavio Paz crea un arquetipo de la realidad cuya interpretación es un armónico conjunto discursivo de proposición narrativa y seducción poética. Es decir, la imagen contenida y formada por el discurso propone y seduce al lector”.

(En *Octavio Paz, ensayo y ensayística*, El Colegio de Puebla, Pág. 141-142).

²⁰⁰ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Proceso a la imagen”, En *México en la encrucijada*, Gondo, Madrid, 2000, Pág.100.

imágenes vivas.²⁰¹

Así mismo, Rocío Oviedo en “Proceso a la imagen” señala de forma precisa lo que supone para Paz el concepto de imagen:

“Octavio Paz llegará a definir la imagen como aquello que <<somete a unidad la pluralidad de lo real>>. Su verdad es siempre subjetiva porque <<el poema no dice lo que es, sino lo que podría ser>>”.²⁰²

El propio Paz establece las relaciones entre la imagen poética, la palabra, la mística y el orientalismo como un todo. Y argumenta que el orientalismo se apoya en la reunión de contrarios.²⁰³

A su vez, en relación a esto Fernando Savater afirma:

“Paz ha logrado, lúcidamente, convertir la propia reflexión sobre el ejercicio expresivo por la vía del lenguaje en argumento de su obra. Dentro de una obra que tiene muchas facetas y que, por tanto, puede ser afrontada desde perspectivas diversas, el tema de la relación entre la intimidad elaboradora de imágenes y de la reflexión del pensamiento y su expresión verbal, es central en la obra de Paz”²⁰⁴

EL SILENCIO

El silencio está relacionado en el pensamiento paciano con el vacío. De este modo, otro de los temas presentes aquí y más

²⁰¹ “En efecto, Octavio Paz busca en sus poemas un realismo creativo; quiere crear imágenes poéticas vivas, tan vivas que puedan tener vida propia e independiente de él”. *Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz*, Ob. Cit., Pág.151

²⁰² OVIEDO, Rocío, *Proceso a la Imagen*, Ob. Cit. , Pág. 97.

²⁰³ “En la imagen poética, este tiempo se conjuga con la palabra. La palabra que nos lleva al sentido de lo armónico, de lo uno, es decir, de la analogía, que es, a su vez de la mística. Frente a la mística la dialéctica, y frente a la dialéctica el orientalismo plantea la reunión de los contrarios”. (*El arco y la lira*, Pág.99)
En Coloquio: *El ensayo como creación poética*” en *Octavio Paz*, Edición de Enrique

estudiados de la obra de Octavio Paz, es el silencio y a su vez uno de los más relacionados con el pensamiento hinduista, así como el vacío. Paz nos habla del silencio, y además lo relaciona con Oriente y con Buda en el siguiente texto:

“Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio es también lenguaje para nosotros. La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar a su silencio”²⁰⁵

Se han publicado numerosos estudios donde se analiza este concepto y su significado en su obra. Por ejemplo, Rocio Oviedo expone sobre el silencio en la obra poética de Paz, realizando una sutil comparación entre nuestro autor y Bachelard, y les relaciona precisamente por el contenido que para ellos tiene el silencio:

“Octavio Paz, al igual que Bachelard convierte al silencio en una poética: <<la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio. Deja vivo, bajo las imágenes, el silencio que atiende>>. Construye el poema sobre el tiempo silencioso, sobre un tiempo que nada martillea, que nada urge, al que nada ordena, sobre un tiempo dispuesto a todas las temporalidades, el tiempo de nuestra libertad”(El aire y los sueños, pág. 305). Palabras que recuerdan las de Paz en “Libertad bajo palabra”²⁰⁶.

Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, Pág 24.

²⁰⁵ PAZ, Octavio, *Claude lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967, Pág. 125

Así como dice Feustle, el silencio, como el color blanco, por contenerlo todo en potencia, se niega a sí mismo cualquier subjetividad y se vuelve neutral como el vacío. Sin embargo, contiene en sí un lenguaje en potencia que el poeta utiliza al verter sus palabras en el universo del poema. Se da la “plenitud del vacío”, donde lo lleno alcanza su plenitud, al permitir la reversibilidad, el cambio, la vuelta, el vacío.²⁰⁷

El concepto del vacío en este poema está relacionado con la evanescencia del tiempo, el tiempo inmediato. Sandra Lucía Díaz de Gamboa explica muy bien este concepto del instante, de la realidad momentánea para Paz y la expresión de la estética de la evanescencia:

“La devastación de la “realidad” puede ser considerada como una experiencia de la Primeridad. Encontramos en el pensamiento de Paz una forma evanescente de captar la “realidad”, una síntesis real de lo espectral en la que toda forma nueva, desconocida, de la realidad nos obliga a modificar nuestros sistemas de percepción y expresión. La estética de la evanescencia en “*Blanco*” capta el instante del desvanecimiento del tiempo. Es vacuidad, retracción rítmica, errar en lo cóncavo, respiración de la alteridad, latido inmemorial que se da en lo inmediato”²⁰⁸

Como indica Feustle, “el poema de la columna central de *Blanco* emerge en forma de una “simiente” desde el silencio. Equivalente al espacio vacío que precede el comienzo del poema, el silencio tiene un

²⁰⁶ OVIEDO, Rocío, *Proceso a la Imagen*, Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid, Ediciones Gondo, 2000. Pág. 98

²⁰⁷ En relación con esta idea tenemos la obra de Francois Chence: *Vacío y Plenitud*, Ed. Siruela.

²⁰⁸ DÍAZ GAMBOA, Sandra Lucía, *Blanco de Octavio Paz, o la estética de la*

hondo valor simbólico”. Situación que, por otro lado, se repite de forma significativa en la introducción a *Libertad bajo palabra*. Respecto a esta idea Feustle asocia directamente en el poema los elementos fónicos con el silencio haciendo la siguiente aserción sobre los primeros versos del poema de Paz, en el que el simbolismo del silencio está patente, como lo estará en el resto de su poética, llegando a ocupar un lugar fundamental en todo lo relacionado con la literatura paciana:

“En fin, la simiente surge del silencio, al cual alude el susurro de las eses de las primeras tres palabras del poema, “el comienzo, el cimiento, la simiente”²⁰⁹

También Alice Poust²¹⁰ en relación con el silencio tántrico en *Blanco* expone las relaciones entre éste y la palabra, equivalente al espacio en blanco, o mejor dicho al vacío en la escritura. El espacio en *Blanco* como hemos visto también juega un papel fundamental y hay muchos críticos que profundizarán en la idea de que el espacio en esta obra forma parte indispensable de su creación y su significado. En relación con esto Saúl Yurkievich comenta:

“En *Blanco* la poesía es no sólo lenguaje audible, palabra temporal, poesía visible, palabra tempo-espacial. El espacio no es mero sostén de la escritura y la lectura, las determina, interviene en la

evanescencia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012, Pág.185

²⁰⁹ FEUSTLE, Joseph, “*La influencia del tantrismo en Blanco, de Octavio Paz*”, *Ob. Cit.*, Pág. 179.

²¹⁰ “*Blanco* es una metáfora elemental: la escritura es como el habla. La palabra escrita se relaciona con el espacio en blanco, como la palabra hablada se relaciona con el silencio. El silencio *tántrico* es, aunque pasivo, capaz de dar vida a la palabra, tal como el espacio engendra el poema en Paz. El silencio está arraigado en la filosofía cosmogónica del *tantrismo*”. POUST, Alice, “*Blanco: Energía de la palabra*”, *Ob. Cit.*, Pág. 471

gestación del poema, se incorpora a la significación.

Ha perdido la homogeneidad y la pasividad; se anima, se diversifica y se dispersa. En correspondencia con las palabras, se vuelve visión del mundo, promotor de ritmos y de imágenes.”²¹¹

EL VIDEO DE *BLANCO*²¹²

Paz siempre tuvo en mente crear un documento audio-visual sobre *Blanco*. Rescato unas palabras del escritor de su entrevista con Julián Ríos, “Solo a dos voces”, incluida en *Pasión Crítica*, en las que el autor de *Blanco* nos habla de este proyecto:

“Yo pienso -hace tres años que tengo este proyecto- hacer una película con *Blanco*. Un experimento visual y tipográfico: en la pantalla van a aparecer las letras como los personajes de una película. A veces el espectador verá el texto sobre la pantalla, a veces no habrá nada sino la voz humana. Las letras van a cambiar de tamaño y de color. La pantalla va a ser blanca o negra o azul o verde...A mí lo que me interesa en esta experiencia (posiblemente la realizaré el año que viene en México, con Vicente Rojo, el pintor) es proyectar la experiencia de la lectura sobre una pantalla. El espectador verá el acto de leer el poema *Blanco*”²¹³

Finalmente Octavio Paz y Guillermo Sheridan trabajaron juntos en la realización de un documento audio-visual sobre *Blanco*. El objeto principal del video es el de hacer posible la visualización del poema, lo

²¹¹ YURKIEVICH, Saúl, *Octavio Paz, Indagador de la palabra*, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo 1971, Núm. 74, Pág. 94.

²¹² Puede visualizarse este video en : [m.youtube.com/watch?v=7u01Sid3G7E](https://www.youtube.com/watch?v=7u01Sid3G7E)

Blanco, Ediciones El Equilibrista, Libertad por el saber, El Colegio Nacional. Guión: Octavio Paz. Voces: Octavio Paz, Eduardo Lizalde y Guillermo Sheridan. Música: Giacinto Scelsi, pieza PFHAT 5. Música de percusión India. Imagen: Gerardo Márquez Lemus (creatividad), Ma. Elena Avila Urbina (selectividad), Juan Carlos Franco Oropeza (programación). Sonido: Roy Roberto Meza.

que nos demuestra una vez más el interés de Paz por lo artístico. Este film es una perfecta representación visual de la obra, donde se muestra un especial interés por la utilización de los colores en relación directa con la manifestación de los cuatro elementos básicos y la idea de dispersión en todos los elementos.

(Para la mejor comprensión de este apartado se recomienda visualizar este video en el enlace que he señalado en la nota al pie)

El comienzo del video es un punto blanco central difuminado, que se va aproximando a la cámara a través de la técnica del zoom hasta mostrar el título: *Blanco*. La imagen va acompañada de un mantra o sonidos de percusión. Una cita de unos versos tántricos y una cita de Mallarmé abren el poema:

“By passion the world is bound, by
passion too it is released.
THE HEVAJRA TANTRA

(la pasión encadena al mundo, la pasión lo desencadena)

“Avec ce seul object dont le Néant s’honore”
STÉPHANE MALLARMÉ

(Por ese solo objeto, que la nada venera)

El video continúa con la imagen de un *mandala* que se va difuminando hasta convertirse en una representación iconográfica, como un triángulo con el borde hacia abajo, que tradicionalmente en el

²¹³ Entrevista “Solo a dos voces”, en *Pasión Crítica*, Seix Barral, España, 1985, Pág. 17.

tantrismo representa al *yoní*. Podemos apreciar que se trata de cuatro triángulos concéntricos diferenciados por distintos colores básicos, rojo, amarillo, azul, negro, y por supuesto, el blanco:

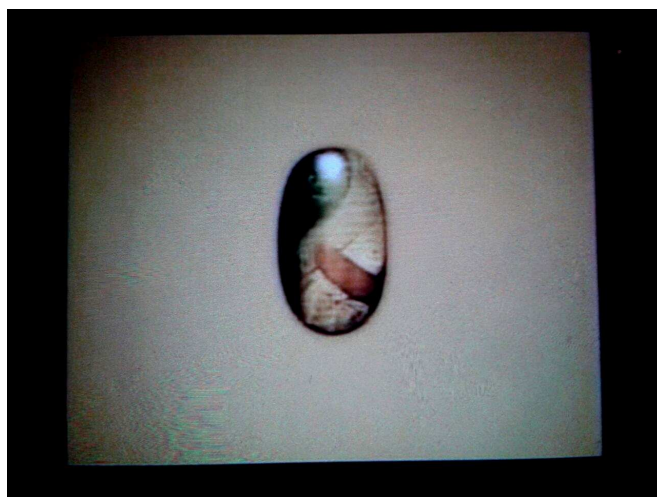
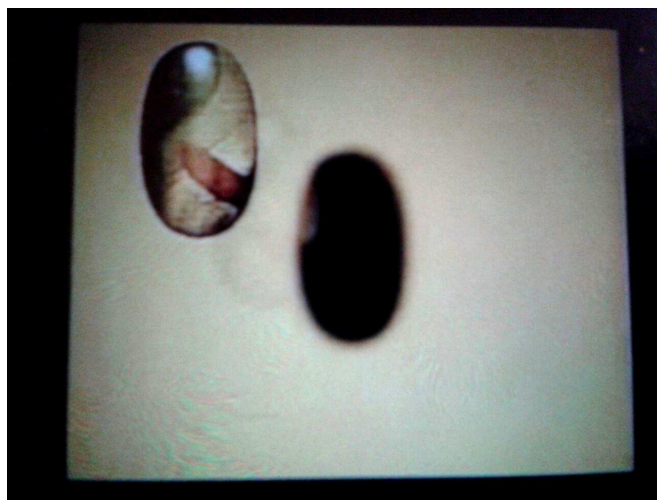


Y con esta imagen recita Paz lo primeros versos del poema:

“el comienzo
el cimientto
la simiente
latente
la palabra en la punta de la lengua
Inaudita inaudible
 impar
grávida nula
 sin edad
la enterrada con los ojos abiertos
inocente promiscua
 la palabra
sin nombre sin habla...”

Tras desaparecer la imagen del triángulo, se vislumbra otra imagen que va acercándose también a través de la técnica del zoom, que resulta ser la sombra de un objeto de forma oval que aparece de frente a su propia sombra, y se acerca a ella hasta ocupar el mismo

espacio. Es el huevo cósmico. Aparece en el video desplazándose lentamente. Este objeto representa de forma abstracta la unión del *lingam* y el *yoni*, es decir, la fusión que crea el mundo, tema fundamental del arte tántrico. En la siguiente secuencia de fotos se puede apreciar como esta oscura imagen, que en realidad es la propia sombra del huevo cósmico, que va acercándose lentamente desde el fondo, termina uniéndose al propio objeto que la proyecta:



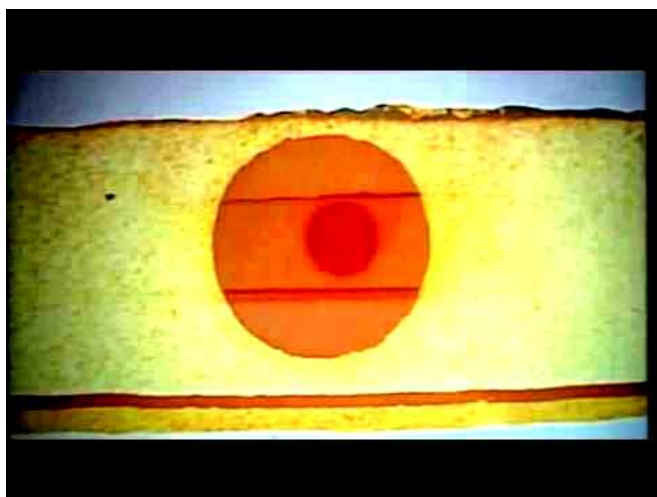
Se aprecian dos nuevas voces que recitan el poema. Paz quiso utilizar en el video tres voces diferentes, que simulan las tres columnas en la que está estructurado el texto: una columna central y

dos laterales.

A continuación sobre un fondo de colores rojos y naranjas que van formando una llama aparece un verso:

“La pasión de la brasa compasiva”

Le sigue una imagen de círculos concéntricos. El círculo en esta simbología geométrica, representa la idea del tiempo cíclico. Los círculos concéntricos representan las diferentes intensidades del ser. El punto central del círculo manifiesta de forma abstracta al Sol como punto de origen del todo²¹⁴:



²¹⁴ Mercedes de la Garza describe muy bien esta idea en su obra *Espacio-Tiempo en la Antigüedad Maya y Náhuatl*. En *México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, Pág. 6:

“A partir del centro, por su irradiación, se producen todas las cosas; así, los círculos concéntricos simbolizan grados del ser, jerarquías creadas, manifestaciones del Ser Único y No Manifiesto. El punto central del círculo se ha considerado también como una figura del Sol, porque éste es, en el orden físico, el Centro del Mundo o Corazón del Mundo...De este modo, el tiempo se vincula fundamentalmente con el Sol y el cielo, y el cielo se simboliza en el círculo; por eso la palabra latina *coelum* significa cielo, firmamento y, a la vez, forma circular. Círculo, tiempo y cielo están unidos por su aspecto de perfección...”

Aparece de nuevo un inmenso círculo rojo, y comienza a deshacerse en trazos rojos y blancos que parecen simular oleajes y ríos. Las imágenes van desvaneciéndose hasta volver al círculo rojo, y aparece un nuevo verso:

“La transparencia es todo lo que queda”

Se visualiza un triángulo con el vértice hacia arriba, va transformándose hasta que aparecen diferentes figuras circulares y triangulares de distintos colores y forman una especie de cruz que tiene en el centro un círculo y en cada final unos triángulos:



Se distinguen después unas formas espirales, y aparece otro verso:

“El mundo es tus imágenes”

Respecto al motivo por el que Paz utilizó estas formas en el video, es importante tener en cuenta que la espiral es una imagen simbólica muy recurrente en este video, cuyo significado está totalmente

relacionado con la aparición del movimiento circular que se prolonga desde el punto original hasta el infinito. Representa fluidez, emanación, desarrollo y continuidad de una forma cíclica y progresiva.

Continúan sucediéndose imágenes de círculos y otras formas geométricas a lo largo del documento audiovisual.

En el video, las imágenes y los versos recitados van acompañadas por música hindú, lo que ayuda a la comprensión del poema. Esta idea de acompañar los textos con música, es tradicionalmente india, pues la música ocupa un lugar privilegiado en esta cultura, tiene un papel fundamental en su relación con otras artes. Incluso se cree que los principios de la música india estaban ya presentes en los textos védicos. De hecho *El Samaveda* es el veda de los cánticos del sacrificio. Respecto a esto, me parece interesante señalar que en estos rituales estaban muy relacionados la bebida y los cánticos espirituales. Respecto al término sánscrito *Samaveda*, la raíz *sama* está relacionada con *soma*, que es una bebida alucinógena. El *Samaveda*, o Veda de las canciones santas, son básicamente los himnos que cantaran los sacerdotes en los sacrificios importantes. La colección se compone de versos e himnos del *Ragaveda* adaptados a las ceremonias religiosas.

Por otro lado, la simbología de los colores es asimismo fundamental en la presentación de *Blanco* que se ha calificado en algunas ocasiones como un mantra²¹⁵.

²¹⁵ Estos colores también se usaban en los mantras tradicionales. El mantra “*Om Mani Padme Hum*” se relaciona con los siguientes colores: *Om*, con el blanco; *Mani*,

Como Paz comenta en su advertencia preliminar a *Blanco*, es un poema que habla del recorrido de la palabra pasando por cuatro fases:

“Es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo en blanco a lo blanco- al blanco) pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul”

En este video se puede apreciar esta importancia de los colores en la composición del poema, además de entender mucho mejor la explicación de Feustle acerca de la estructura del texto:

“El poema puede considerarse un *yantra* dinámico. El contenedor es un *yantra* que nos lleva del centro al exterior y al revés, del exterior al centro y pasa de la unidad, el cajón, a la dualidad, el blanco y el negro, hacia la superación de los contrarios y al orden cósmico a través del vehículo de trascendencia que son los sentidos, el color amarillo. El sentido básico es el de la trascendencia de la dualidad y la recuperación de la unidad hecha posible en y por los sentidos”.²¹⁶

En esta cita Feustle menciona en relación con la estructura del poema aspectos fundamentales en *Blanco* y en la obra de Octavio Paz como la dualidad, superación de los contrarios y ritual cíclico de creación y destrucción. Esta estructura se refleja en el video claramente. En cuanto al contenido tiene una forma cíclica, marcado

con el verde y el amarillo; *Padme* con el azul y el rojo; y *Hum*, con el negro. Este *mantra* aparece bajo muchas formas, y sus elementos se distribuyen entre una variedad de distintos principios-*devata* que se pueden combinar. Sus ingredientes básicos son: *Om*, la sílaba radical de origen y disolución, la antigua sílaba brahmánica disolutoria en la que se condensaba la presencia del Brahmán, es decir, la realidad total; *maní*, significa joya y es sinónimo de *vajra*, palabra que significa diamante, trueno y órgano masculino; *padme* significa “en el loto”, y es sinónimo del mundo visible abierto y del órgano femenino; y *Hum* es el *mantra* nuclear en el que reside la fuerza más alta de la iluminación, una imagen alternativa del Buda supremo de cualquier secta. La sexualidad de estos términos puede ser remota y metafórica, pero no es irreal. El *yantra* budista más corriente distribuye las seis sílabas en torno a los pétalos de un loto, con un *Hum* en su centro.

por un ritmo de creación y destrucción, que Paz expresa en el vídeo representándolo con un círculo rojo dentro de un cuadrado. Recoge también de forma exhaustiva la simbología de los colores y las formas geométricas en los *mandalas*. Así los colores rojo y blanco son fundamentales, por su relación con el flujo menstrual y el semen respectivamente. El círculo representará el cielo, el cuadrado la tierra, el triángulo con el vértice hacia abajo se remitirá al *Yoni* (o vagina), y con el vértice hacia arriba el *Lingam* (o falo).



Sri Yantra, un diagrama del proceso continuo de la generación creativa, con motivos de stupa y *lingam* en los que se combina el simbolismo hindú. Nepal. (Este es un *yantra* parecido al que Paz incluye al principio del video)²¹⁷

Paz utiliza en su video una técnica muy utilizada en las prácticas de cine experimental de vanguardia. Esta técnica es la de las

²¹⁶ FEUSTLE, J., “La influencia del tantrismo en Blanco”, Ob. Cit., Pág. 176.

²¹⁷ Fotografía de *El arte del tantra*, Ob, Cit., Pág. 76

focalizaciones tipo zoom, para jugar con los efectos visuales. A medida que se produce el alejamiento, la imagen cambia. Se puede observar esta técnica en diferentes momentos de este documento audiovisual, como por ejemplo en la imagen del huevo cósmico, que aparece en el video desplazándose lentamente. Este es una representación iconográfica abstracta de la fusión *lingam-yoni*, uno de los iconos del arte tántrico.

En este documento audiovisual aparece reflejada una idea que Paz expresa en *El arco y la lira*, que se basa en diferenciar al pensamiento occidental, de base triangular y lineal, del azteca y el indio por ser de base cuadrada y ser cíclico-circulares (como lo era el neoplatonismo, también de tendencia orientalizante).

Este video es la proyección de una idea que se viene forjando en la obra de Paz, puesto que el interés por lo audiovisual aparece por primera vez con su obra *Topoemas y Discos visuales*, y ha sido un referente en la evolución de su poesía. En relación a esto, Luis Sáinz de Medrano afirma:

“Los *Topoemas y Discos visuales* son libros y poemas en los que Octavio Paz muestra su deseo de no permitir que su poesía se estanque, de permanecer siempre en trance de experimentación. A los componentes lingüísticos se unen aquí los visuales, de los que no puede prescindirse puesto que sirven para despertar en el lector, o mejor, en el contemplador, la sensación de la palabra-semilla, de la palabra surtidor”.²¹⁸

²¹⁸ Cita extraída del artículo: “Paz: del escarceo periodístico a la opción audiovisual”, de GONZÁLEZ TORGA, José Manuel, En *México en la Encrucijada*, Ediciones Gondo, Universidad Complutense de Madrid, 1993, Pág. 55

Paz introduce en el video diferentes símbolos tántricos que hacen referencias constantes al *lingam* y al *yoní*, de un carácter puramente sexual. Y complementa estas percepciones visuales con una música hindú de meditación al ritmo de la cual los colores van perdiendo o ganando intensidad, y las formas se superponen y evolucionan creando nuevos símbolos.

Ya en *El arco y la lira* Paz ya habla de la importancia poética de los colores y la música:

“En muchos casos, colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla”.²¹⁹

En el poema, el color amarillo por ejemplo, va relacionado con la sensación. Hace una relación directa de los colores y los sentidos y se recrea en la formación de juegos visuales, a través de formas y colores superpuestos. Con estas técnicas Paz demuestra que el poema tiene muchas formas de comunicarse, y que elementos como el color, la música y la imagen forman parte del lenguaje poético. En relación con esto, es importante señalar que cuando Paz escribió este poema, ya sabía de la importancia que tenía la música en la poesía en India, puesto que la introducción de la música ya en los textos védicos, hizo que las escalas musicales, los ritmos básicos y los sistemas de escritura musical, se consideraran sagrados. Y tradicionalmente se cree que los orígenes de la música india estaban ya presentes en los versos del *Samaveda*.

²¹⁹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956,

2.2.3. EL MONO GRAMÁTICO²²⁰

El Mono Gramático es otra de las obras maestras de Paz, en las que se ve nítidamente reflejado el arte de la India. En este libro nos ofrece un ejemplo que desborda los límites de las formas literarias, proponiendo una nueva concepción del texto, basada en una maravillosa fusión de culturas, y en la que se realiza la unión entre la imagen (la fotografía que explica e interpreta el texto) y la palabra.

El propio Paz expone en relación al lazo entre imagen y palabra:

“La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética. El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas.” ²²¹

Paz apoya que el concepto de la imagen es imprescindible e insustituible. Respecto a esta idea Jorge Ledezma recalca la importancia de la imagen en esta obra, pues resulta absolutamente insustituible, otorgándole incluso un papel protagonista por encima de la palabra:

“Contrariamente a la multifuncionalidad de orden polisémico de los vocablos, sustancias provistas de atributos de intercanjeabilidad y movilidad y, preponderantemente, de sentido, la imagen se presenta para Paz como una conformación carente de dichos órdenes generales

Pág. 29.

²²⁰ PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

²²¹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Ob. Cit., Pág 34.

propios de la palabra. Nada, con excepción de ella misma, puede expresar lo que precisa expresar, pues ella misma es su sentido, y a su vez, el poema no contiene más sentido que sus propias imágenes.”²²²

Serán muchos los críticos que pretenderán clasificar *El Mono gramático* por ser una obra tan peculiar y experimental. Indudablemente es una obra singular, y va más allá del ensayo paciano²²³, fusionando imagen y palabra.

Eduardo Becerra intenta definir este gran reto de Octavio Paz, y comenta su original forma, que no es simplemente un ensayo, sino un ambicioso relato que cuestiona su propia creación. Lo expone así:

“*El mono gramático* supone, dentro de la obra de Octavio Paz, el esfuerzo máximo por traspasar, e incluso por subrayar, el umbral inescrutable que traza el lenguaje frente a nosotros. Para llevarlo a cabo, el escritor teje un texto que va más allá del carácter ensayístico que hasta ese momento atesoraba su obra en prosa. A estas alturas, Paz se ve en la necesidad de proyectar un relato que encierre simultáneamente la exposición y el cuestionamiento de su lenguaje, su creación y su destrucción: un lenguaje que diga y al mismo tiempo narre las condiciones y consecuencias de su decir; o sea, una narración que sea ella misma el contenido central de la obra” ²²⁴

²²² LEDEZMA, Jorge, “Octavio Paz y la consideración Nietzscheana de la imagen poética en El Arco y la lira”, *Revista Ballotage*, Abril, 2011, Pág.6

²²³ En relación al ensayo paciano, Dante Salgado afirma en su obra *Ensayística de Octavio Paz*. Editorial Praxis, México, 2004, Pág.86 :

“El ensayo de Paz es inconfundible, no porque se trate de un molde único o novedoso, ya dije que no hace sino seguir la línea trazada por Montaigne, sino porque hace gala de uno de los rasgos esenciales de la naturaleza de esa clase de texto: escribir desde su propia individualidad, desde su más íntimo “yo” para firmar, de manera implícita, el texto con su intransferible estilo”.

²²⁴ BECERRA, Eduardo, “El mono gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Marzo, 1994, Pág. 36.

Asimismo Hugo J. Verani estudia esta obra desde una perspectiva experimental en la obra de nuestro escritor:

“Junto a *Blanco*, *El mono gramático* es el otro gran libro de la década experimental de Octavio Paz; escrito en Inglaterra, en 1970, se publicó en francés, en 1972, y en español, en 1974; es un poema en prosa narrativa, cuyo discurrir alterna libremente entre una narración que rememora peregrinaciones, un ensayo reflexivo y un poema lírico. Como otras obras modernas inclasificables, comprende al ser entero e involucra toda la literatura. El libro no es un diario de viaje, sino otro “lugar de paso” del poeta, que revive sus vivencias de camino de Galta en la India, evocadas de Cambridge, Inglaterra.”²²⁵

Es una obra de difícil definición porque conjuga lírica, prosa y erotismo. Paz nos lo define desde el punto de vista de la narración de una experiencia erótica que sufre una serie de transformaciones formales, hasta terminar siendo un relato:

“No es un ensayo pero tampoco es una novela ni un cuento. Es un texto de cien páginas en el cual la novela se disuelve y se transforma en experiencia erótica, y ésta en relato”²²⁶.

En cuanto al lenguaje poético de *El mono gramático*, la estudiosa Mariluci da Cunha apuesta por definirlo como un lenguaje vanguardista por su original forma, en busca de un nuevo concepto del lenguaje libre de normas sintácticas y morfológicas:

²²⁵ VERANI, Hugo J., *Octavio Paz: el poema como caminata*, F.C.E, México, 2013. Pág. 128.

“El lenguaje de *El mono gramático* es vanguardista: espíritu crítico del lenguaje, libertad de forma, ruptura sintáctica, poema en prosa, mayor grado de subjetividad, descaracterización de los personajes y constante búsqueda de un nuevo lenguaje”²²⁷

En este sentido, en una entrevista que realizó Alfred MacAdam a Octavio Paz, ante la pregunta de si escribió *El mono gramático* como una novela, éste le responde con una negativa, haciendo además una clara diferenciación entre la labor del poeta y la del novelista:

“Tampoco lo llamaría una novela. Está en la frontera de la novela. De ser cualquier cosa, es una anti-novela. En fin, apenas siento la tentación de escribir una novela, me digo: “Recuerda que los poetas no son novelistas”. Es verdad que algunos grandes poetas, como Goethe, escribieron novelas, casi siempre aburridas. El genio poético es sintético. El poeta presenta visiones mientras que el novelista cuenta, describe y analiza.”²²⁸

A su vez, Penélope Cartelet resalta en esta obra el lenguaje como un híbrido textual, entre ensayo y poema en prosa y señala la difícil definición formal del mismo, puesto que las normas básicas formales de cada género literario quedan disueltas en esta obra, en una nueva forma de creación literaria que responde al sentimiento más subjetivo de Paz en cuanto a su idea de fusión de diferentes géneros, entrelazados así mismos con la poesía que posee la imagen:

²²⁶ PAZ, Octavio, en Julián Ríos, *Solo a dos voces*, Lumes, Barcelona, 1973.

²²⁷ DA CUNHA GUBERMAN, *Octavio paz y la estética de transfiguración de la presencia*, Universitas Casellae, Colección <<Cultura Iberoamericana>>, Valladolid, 1998, Pág. 21.

²²⁸ “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista de Octavio Paz con Alfred MacAdam. Recogida en la *Revista Anthropolos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág. 17.

“Octavio Paz reveló su doble interés por la creación poética y por la reflexión sobre el lenguaje en general y la poesía en particular...En el caso de *El Mono Gramático*, escrito en 1970 la situación se vuelve mucho más compleja. Si la problemática general sigue siendo la del lenguaje, la forma que escoge la reflexión ya no respeta las normas del ensayo, sino que se difunde según círculos concéntricos en un texto cuya determinación genérica se ha vuelto sumamente difícil.”²²⁹

En esta misma línea Alberto Ruy Sánchez define esta obra como una experiencia única de sintetizar las tentativas de Paz durante años anteriores, que tomará forma en esta obra, producto del camino poético que nuestro autor ha recorrido, aunque perdiéndose en ocasiones hacia otras formas poéticas, y que finalmente ha concluido fusionando esta experiencia del camino con las innovaciones más subjetivas en cuanto a la fusión del lenguaje y la imagen:

“Además de la belleza de la prosa llena de intensidades en que está escrito, el libro es de nuevo síntesis de las tentativas de Paz durante varios años. En este libro escribir es simplemente ir. Y uno va por el camino de Galfa que se pierde al avanzar nuestros pasos dejándonos, poco apoco, en nuestras propias manos: indefensos ante nosotros mismos. Varias veces encontramos el camino y volvemos a perdernos. ¿Somos nosotros el camino o todo lo que no distraiga lo es? El libro avanza como una espiral. La poesía es finalmente convergencia de todos los puntos y es un acto que es a la vez un cuerpo. El poema se escribe al ser leído: ambas acciones coinciden y al hacerlo se reconcilian y se liberan una a la otra”²³⁰.

²²⁹ CARTELET, Penélope, En Círculo de Poesía. *El mono gramático: El redescubrimiento del Lenguaje*, 2009.

²³⁰ RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín

Por otra parte, en relación con esta obra *Malabika Battacharya* busca un referente, un intento de personificar la idea de Paz en un ser concreto, en un ser literario del *Ramayana*²³¹, en Hanumán²³². *Lo* define así:

“El mono gramático de Paz, no es otro que Hanuman, cuya sabiduría y conocimiento hacen de él el Supremo Animal Pensante, y Paz lo utiliza como símbolo de su propio proceso de pensamiento”²³³.

Mortiz, México, 1990, Pág. 102.

²³¹ *El Ramayana*: Epopeya hindú de carácter moralizante y fuente artística de gran importancia. Escrita por Valmiki en un sánscrito popular en torno al s. I El *Ramayana* es uno de los más famosos poemas épicos escrito en sánscrito que muestra el fervor popular. La parte principal del poema se escribió en el siglo IV a.C. como una historia no religiosa. Y con el paso de los siglos fue acogiendo elementos religiosos, y se terminará identificando a Rama, el héroe, que en principio era una rey guerrero, con el glorioso dios védico del sol Indra.

²³² Este ser literario, *Hanuman*, pertenece a la obra *Ramayana*.

²³³ BATTACHARYA, Malabika, “*Presencia de la filosofía budista en los poemas de Octavio Paz*”, En México-India, F.C.E., 1998, Pág. 278.



*Hanuman arrodillado ante Rama*²³⁴

En esta pintura miniaturista india se expresa una escena del *Ramayana*, en la que aparecen *Rama* y *Sita* en el exilio, con *Hanuman* arrodillado a sus pies. Es un ser concreto, el ser letrado, el creador, que es y no es su propio lenguaje, es decir, de nuevo palabra y silencio. Respecto a la idea de silencio, Paz señala "...la palabra es el hombre mismo..."²³⁵. La esencia del hombre para él es el lenguaje, incluso el silencio para él es también lenguaje, porque también dice algo. La palabra existe dentro del hombre, forma parte de sus cualidades como ser humano.

²³⁴ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 53

²³⁵ PAZ, Octavio Paz, *El arco y la lira*, Ob. Cit., Pág. 20.

En cuanto a la relación de esta obra con el *Ramayana*, Mariluci Da Cunha hace algunas aclaraciones en las que señala la importancia indiscutible de esta gran obra clásica literaria india, y el gran conocimiento que Paz tenía de esta literatura, que será una fuente inagotable de inspiración para su poética :

“Como el escritor mexicano, para escribir *El mono gramático*, se apoyó en el *Ramayana*, cabe resaltar, haciendo un paralelismo con la concepción benjaminiana, que el épico indio no deja de ser un hito de la historia y de la literatura indias, pero hay también mucho de documentos, porque <<lo que dio origen no fue la intención de testimoniar algo históricamente relevante>>, no es puramente un registro, es más bien inspiración”.²³⁶

Paz nos dice en este libro que en su *camino* hacia Galtá encontró un altar a *Hanuman*, el dios Mono, lo que le abrió el mágico mundo de la sabiduría. *Hanuman* es una divinidad secundaria pero muy popular en el hinduismo. General del ejército de los monos langures que ayuda a los héroes de *Ramayana*. Es el patrón de la medicina y la gramática, pero su iconografía le representa como un guerrero con múltiples brazos armados.

Malabika Battacharya apoya la idea de que este encuentro con Hanumán se convierte en una experiencia inspiradora, pues rompió las limitaciones del tiempo y del espacio, volviendo al presente perpetuo:

²³⁶ DA CUNHA GUBERMAN, *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*, Universitas Castellae, Colección <<Cultura Iberoamericana>>, Valladolid, 1998, Pág.19.

“El pasado y el presente ya no eran fuerzas que se oponían, sino que se fundían en uno solo: el poeta viajó a la “otra orilla, para hallar por fin la inocencia del tiempo mítico”.²³⁷

En este aspecto se remite a la idea de negación del tiempo de *Nagarjuna*, en la que el tiempo es eterno y no tiene límites. Monique Lemaître²³⁸ comenta en relación con el término “la otra orilla”:

“Lo que Octavio Paz llama “La otra orilla”, posee una raíz múltiple y heterodoxa que participa del budismo Zen,... La “otra orilla” es la temporalidad pura, presente perpetuo, pacto de los contrarios, paroxismo erótico, comunión divina y, sobre todo, imagen poética”.

En esta afirmación Lemaître relaciona las constantes temporales más importantes de la poesía de Paz tomando como eje central la visión budista de la “otra orilla”. Paz insinúa en el poema que no hay tiempo secuencial: “el tiempo transcurre y no transcurre”²³⁹

El tiempo es circular para Paz, y así es como lo expresa en estos versos. Como ya he dicho, la idea del tiempo cíclico ya rondaba en la cabeza de nuestro autor mucho tiempo antes de su contacto con India, pero después de empaparse de esta cultura, su filosofía y su arte, esta idea coge una forma más concreta en *El mono gramático*, en el que expone:

“Estoy en el centro de un tiempo redondo” (Pág. 1)

²³⁷ BATTACHARYA, Malabika, “La presencia de la Filosofía budista en los poemas de la India de Octavio Paz”, Universidad Jawahrlal Nehru, *En México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, Pág. 281.

“Cada cuando transcurre, cambia, se mezcla
a los otros cuando desaparece y reaparece” (Pág. 19)

Nos remite de nuevo con estos versos al tiempo cíclico de *Nagarjuna*.

En esta obra Paz expresa las implicaciones de la contradicción y los contrarios dentro de la misma forma idealista de concebir el poema, que define de la siguiente forma:

“Poemas: cristalizaciones del juego universal de la analogía, objetos diáfanos que al reproducir el mecanismo y el movimiento retórico de la analogía, son surtidores de nuevas analogías. El mundo juega a ser mundo, que es el juego de las semejanzas engendradas por las diferencias y el de las semejanzas contradictorias”.²⁴⁰

Igualmente profundiza en el aspecto mítico de la poesía. La relación entre hombre y poema también está presente aquí. Expone la poesía como acto creador necesario en el hombre. Respecto a este aspecto fabuloso reflejado en la obra, Rocío Oviedo señala la importancia de la simbiosis entre lo humano y lo literario, que da lugar a la capacidad de creación regida por el amor:

“Lo mítico de la historia y del ensayo inicial se desarrolla en el acontecer humano. La búsqueda del interior del hombre le obliga a emprender el camino del yo de cada persona, un camino de término poético como percibimos en *El mono gramático*. Desde el origen mítico histórico de su ensayo desemboca en el término de la iniciación, una iniciación tanto humana como literaria y poética. La

²³⁸ LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz, Poesía y poética*, Ob. Cit., Pág. 59.

²³⁹ Ob. Cit., Pág. 117

²⁴⁰ *El mono gramático*, Ob. Cit., Pág. 135

confluencia de lo humano y lo literario se encuentra en el acto creador, cuyos símbolos por excelencia son el amor y la palabra”²⁴¹

En otro sentido, Juan Goytisolo²⁴² en su artículo “*El lenguaje del cuerpo*”, nos dice que el pensamiento de Paz en *El mono gramático* desafía los fundamentos doctrinales de la tradición judeocristiana con respecto al cuerpo. Para ello indaga en un pensamiento que no niega el cuerpo, no lo reprime:

“Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino (...), el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte (como un texto) en porciones que son sensaciones instantáneas: sensación que es percepción de un muslo, un lóbulo, un pezón, una uña, un pedazo caliente de la ingle, la nuca como comienzo de un crepúsculo”. ²⁴³

Dicho pensamiento ha florecido en otros ámbitos culturales como el islamismo y el hinduismo. La fascinación por esta idea ha conducido a Paz, a la consideración capital del cuerpo como escritura y la escritura como cuerpo, que es la textura misma de *El mono gramático*.

En esta obra Paz ha logrado fusionar un texto crítico, un texto histórico, un texto narrativo y un texto poético, que admite pluralidad de lecturas. Crea unos arquetipos que fusionan la realidad histórica y

²⁴¹ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Octavio Paz o la fuerza generadora del amor”, *Ínsula* 618-619, Junio-Julio 1998, Pág. 6.

²⁴² GOYTISOLO, Juan, “*El lenguaje del cuerpo*”, Roggiano Alfredo, *Octavio Paz*,

la literaria.²⁴⁴ Postula nuevos e interesantes caminos, derribando conceptos y dogmas, aportando el pensamiento hindú al mundo cultural de los pueblos occidentales.

Este libro supuso en la obra de Paz una gran innovación poética. Eduardo Becerra comenta esta excepcionalidad de la obra en la poesía paciana, basándose en la elaboración de dicha obra que comenzó a forjarse muchos años antes, y que se presenta en una arriesgada máxima expresión renovadora:

“*El Mono Gramático* constituye el experimento más radical de Paz a la hora de culminar una labor de investigación, comenzada veinte años atrás, perseguidora de las consecuencias últimas a las que el enfrentamiento y la convivencia con el lenguaje nos sometes: la culminación de la escritura es un imperceptible respiro que espera irremediablemente la inmediata irrupción, otra vez imparable, de la cascada del lenguaje; torrente que se pregunta por lo que nos aguarda al final del camino, al final de nuestro cuerpo, al final de nuestras palabras: silencio y desaparición”.²⁴⁵

A su vez, Paz incluyó en este libro una serie de imágenes y fotografías que jugarán un papel imprescindible para la perfecta

Fundamentos, 1979.

²⁴³ *El mono gramático*, Ob. Cit., Pág. 123

²⁴⁴ En relación a esta idea Patricio Eufrazio afirma:

“En Paz, lo ideal no es la realidad de la que parte su reflexión, sino la interpretación que presenta al final de ella. Esto provoca que la frontera entre el ejercicio de interpretar la realidad y la realidad misma se diluya durante el discurrir del ensayo...Así, a través de una interpretación que se pretende ideal, Paz crea el arquetipo que permite traducir la impersonal e inasible realidad de todos, en una realidad particular y propia y, por ello, existente y manejable hacia los demás.”

(*En Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz*. Cuadernos Americanos. N° 70. 1998. Pág. 60)

comprensión del texto, y sin las que sería imposible llegar al significado final de este escrito, puesto que en estas imágenes se condensa un gran simbolismo subjetivo sobre las que el lector hará sus propias interpretaciones de la obra, y esa es la verdadera intención con la que Paz incluirá estas imágenes en su libro:

“Son muchas las fotografías insertadas en *El mono Gramático*, y en ellas el mundo se ofrece como ámbito que ha de ser traducido, el que ha de apoyarse en las fotografías y las imágenes para cobrar sentido. La fotografía pasa a ser el elemento que conecta la realidad con el espectador, y en el caso, por ejemplo, De *El mono gramático, y Vislumbres de la India* se convierte en el vehículo que traduce y posibilita la realidad interpretativa del lenguaje metafórico. Una traducción que mantiene plena libertad a expensas de los lectores, por su carácter subjetivo” ²⁴⁶.

Analizaremos ahora por orden de aparición cada una de las fotografías insertadas en este libro.

En la lámina número uno tenemos una pintura del Palacio de Galta. S. XVIII. (Fotografía de Eusebio Rojas)

²⁴⁵ BECERRA, Eduardo, “El Mono Gramático: Convocar una ausencia, interrogar un vacío” *Cuadernos hispanoamericanos*, Marzo 1994, (525), Pág. 44.

²⁴⁶ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, *Proceso a la imagen*, Pág. 95



La lámina número dos es una pintura llamada *Paisaje* (1828), óleo de John Constable. National Gallery, Londres:



La lámina número tres es uno de los ejemplos de esta libertad interpretativa en esta obra, representando a “La *nayika*, encarnación del amor en todas las criaturas”, correspondiente al arte del *tantra*, donde Paz deja abierto al lector la significación de la misma. A continuación podemos observar dicha fotografía:



La nayika. Encarnación del amor de todas las criaturas. Rajastán, h. 1780, miniatura en un álbum.

En esta pintura observamos el triunfo del arte *tantra* como un camino místico hacia la liberación de la mente y el cuerpo. El *tantra* no niega los placeres terrenales, sino que a través del disfrute de ellos puede conseguir la iluminación.



La lámina número cuatro es el *Observatorio de Jaipur* (s. XVIII)²⁴⁷. Es una fotografía de Octavio Paz, paralela a las que realizará Cortázar en su obra *Prosa del observatorio*. Pese a que ambos autores parecen sentirse atraídos por esta conocida construcción de la ciencia hindú, la primera diferencia que se advierte entre ambos es que Cortázar tan solo incluye imágenes de los edificios del observatorio, mientras que Paz sitúa en el centro la instantánea tomada a su mujer, Marie Jose, como centro de un universo cosmográfico que es el observatorio y por lo tanto el centro es la sexualidad y el amor.

²⁴⁷ Construido por Jai Singh, un rey filósofo y científico, se caracteriza por su extraordinaria precisión en la medición del tiempo. Sobre los posibles significados en la obra de Cortázar, consúltese: Rocio Oviedo: "Imagen del tiempo. Prosa del observatorio y otros escritos de Cortázar.", *Rassegna iberistica*, Venezia, vol.37, n° 101, 2014, pp.81- 98.

La lámina número cinco representa a *Hanuman* (Rajastán S. XIX), dibujo sobre papel. Colección J.C. Cianicimino. Es significativo, por otra parte, que tras la fotografía personal de Paz en la que recoge a Marie Jose, la imagen siguiente sea la de este dios hindú, dios-mono, divinidad secundaria pero muy popular en el hinduismo. En relación a la importancia de divinidad en esta obra de Paz, hay una gran variedad de estudios y una extensa bibliografía crítica²⁴⁸.

Catañón afirma en su artículo “El mono gramático: Cima y testamento”, que el gran conocimiento que Paz tenía de la literatura clásica de la India y su cultura, queda evidenciada en esta obra, pues recrea la historia de Hanuman como una fusión de traducción del *Ramayana* y otras obras literarias clásicas escritas en sánscrito:

“El mono gramático se presenta en la obra de Octavio Paz como una cima y un testamento, un pliego de mortaja, una herencia y un ritual que el poeta eleva como un sacrificio a esa figura cuyo sol lo hermana y lo devora y lo

²⁴⁸ Entre estas referencias destacan:

- FOSTER, Merlin / ORTEGA, Julio, “Hanuman dios de la escritura de Octavio Paz” En *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, ed. Foster Marlin H. y Ortega, Julio. México: Editorial Oasis, 1986.
- CASTAÑÓN, Adolfo, “El mono gramático: Cima y testamento”. *Letras libres*, Marzo 2014, Pág. 42-424.
- SANTÍ, Enrico Mario, *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México D. F., 2004
- PASTÉN, Agustín, *Octavio Paz: Crítico practicante en busca de una poética*, Editorial Pliegos, 1999.
- GUTIÉRREZ, Pedro Antonio, *La alquimia poética de Octavio Paz: La gran obra en transformación y movimiento*, City University of New York, 2007.
- PHILLIPS, Allen W. , “Octavio Paz: Critic of Modern Mexican Poetry” en *The Perpetual Present, The Poetry and Prose of Octavio Paz*, 1973.
- NAGY-ZEKMI, Silvia, *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, Editorial Iberoamericana, Madrid, 2008.
- KOURIM, Zdenek, “Meditatio poetica de Octavio Paz”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, núms.343-345 (enero-marzo 1979), p. 223-239
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, “De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)”, *Iberoamericana*, XI, 42 (2011), 43-63

hace capaz no solo de descifrar el sentido oculto de las escrituras sino de hundirse en ellas con todo y sombra, con todo y Esplendor. El profundo conocimiento que tenía Paz de la literatura antigua de la India no se limitaba al de estos textos que inspiraron la escritura de *El mono gramático*. Otra uña de este león se puede tocar en la nota que hace Paz a *La hija de Rapaccini*, donde se reconoce la genealogía de esta obra que va de Hawthorne a Thomas Brownw, tan leído por Reyes y por Borges, y antes a *El sello del anillo de Raksahana* del poeta Vishakadatta (siglo IX)”²⁴⁹

Así mismo Pedro Antonio Gutiérrez, en su libro *La alquimia poética de Octavio Paz: La gran obra en transformación y movimiento* señala la capacidad del autor para desgranar el significado de cada texto literario, basándose en un estudio crítico sobre la capacidad sintética de la prosa de Paz realizado por Agustín Pastén, que a su vez mencionará también otro estudio de Allen Phillips sobre la naturaleza sintáctica de la obra prosística de Paz y su capacidad de crear aforismos:

“Esa capacidad para derivar el meollo filosófico, religioso, moral, de las distintas partes constituyentes del discurso literario es precisamente una de las características más notables de la escritura alquímica de Octavio Paz. Esta auténtica alquimia signito-textual o capacidad sintética del lenguaje prosístico paciano ha sido señalado por Agustín Pastén al comentar, a su vez, el trabajo de Allen W. Phillips al respecto: ”

Phillips subraya la naturaleza sintáctica (sic) tanto de la crítica como de la prosa paciana en general: “Another element iseparable from literary criticism and in effect of all his prose work, is the síntesis, sure and brilliant, often expressed in a terse phrase, almost aphoristic(sic). Which sums up or lights up

²⁴⁹ CASTAÑÓN, Adolfo, “El mono gramático: Cima y testamento”, *Letras libres*, Marzo 2014, Pág. 43

clearly the meaning of this critical thought”
[Octavio Paz: Critic of Modern Mexican Poetry”
en The Perpetual Present. The Poetry and Prose
of Octavio Paz, 1973, p. 55] Phillips tien razón,
creo que a menudo la prosa de Octavio Paz se
asemeja a la de Nietzsche, el máximo creador de
aforismos. (Octavio Paz: crítico paracticante en
busca de una poética, 1999, p. 14)”²⁵⁰

En esta línea en “Hanuman, dios de las escritura de Octavio Paz”, se encuentra la descripción de Hanuman-foné: [Como su padre Vayu, el Gran Mono, “si vuela, traza signos de fuego en el cielo; si cae deja una cola de sondios en la tierra;...”]²⁵¹

Así mismo en "Meditatio poetica de Octavio Paz", Zdenek Kourim afirma: "La existencia 'real' (geográfica) del camino de Galtá que conduce al secreto de *Hanuman* mitológico sirve de símbolo-guía a la existencia 'ideal' (ideada)..."²⁵²

Por su parte Silvia Nagy en su obra, *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*, sobre la relevancia del orientalismo en el imaginario latinoamericano expone que las raíces del orientalismo en la literatura hispanoamericana se remontan a la literatura de viaje con una visión orientalizante puramente filológica, y asegura que muchos de los escritores contemporáneos hispanoamericanos se harán eco de este orientalismo literario para sus propias obras:

“Algunos escritores contemporáneos (Severo Sarduy),

²⁵⁰ *La alquimia poética de Octavio Paz: La gran obra en transformación y movimiento*, Ob. Cit. Pág. 74

²⁵¹ En *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Merlin Forster, Julio Ortega. Ob. Cit., Pág. 262

²⁵² En “Octavio Paz: crítico paracticane en busca de una poetica”, de Agustín Pasten, Ob. Cit. Pág. 203

José Lezama Lima, Octavio Paz) también aprovechan el orientalismo para crear un discurso doméstico latinoamericano y, en algunos casos, un discurso de resistencia contra lo poderes dictatoriales”²⁵³

También Catalina Quesada Gómez en “De la India a las Indias y viceversa”, reflexiona sobre la figura de Hanuman y sobre *El Mono Gramático*:

“El mono gramático (1970) es una honda reflexión en torno al lenguaje, la poesía y el conocimiento del mundo. Con el pretexto de un viaje ritual por India, fusionado con el presente narrativo en Cambridge, Paz se adentra en un bosque de signos y aborda nuevamente algunas de sus obsesiones: la conjunción de los extremos, el movimiento que se opone a la fijeza, la importancia del tránsito, la inmovilidad del tiempo. En la mitología hindu, Hanuman es “el más capaz de todos los jefes de los monos de la expedición a Ceilán (Wilkins 1987:293). Pero Paz saca el máximo partido de las formas y lo que en inglés no pasa de monkey, coincide en español con el prefijo griego novo, garante de lo absoluto, de la unicidad. Así, el monograma, en tanto que símbolo formado por cifras o letras, cuyo significado se apoya en algo que remite a la imagen pictórica, conjuga esa cualidad de escrituras ideogramáticas, como la china, que fascinó a escritores como Salvador Elizondo, Sarduy o al mismo Paz. La unidad escrituraria, lo único, la condensación: la letra sola que es y no transcurre, la letra que aniquila el tiempo y se deja llevar por su vocación pictórica.”²⁵⁴

Por otro lado, Enrico Mario Santí señala respecto a esta obra de Paz, en su libro *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, el significado y la importancia de las imágenes insertadas en esta obra de Paz y comenta: “Las instantáneas figuradas en este ensayo evocan...poemas cortos de la India que tienen que ver con la captación

²⁵³ En *Buscando el este en el oeste*, Ob. Cit., Pág. 18

de una realidad elusiva...” ²⁵⁵



Hanuman (Rajastán, s.XVIII). Dibujo sobre papel. Fotografía de Daniel David.

Paz comenta una de las pinturas que representan al dios *Hanuman* en Lanka en este párrafo:

“En el muro de la terraza las proezas de *Hanuman* en Lanka se resuelven en una borrasca de trazos que se confunden con las manchas

²⁵⁴ En “De la India a las Indias y viceversa”, Ob. Cit., Pág. 55

²⁵⁵ SANTÍ, Enrico Mario, *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Ob. Cit., Pág. 159

violáceas de la humedad...”²⁵⁶

En estas líneas destaca el interés por describir sucintamente, pero de forma muy plástica lo que abarca la vista. Una verdadera representación pictórica de lo que está describiendo. Nos permite recrear una percepción casi fotográfica de la escena. Esto recalca una vez más su interés por la imagen, comentado a lo largo de este estudio.

El interés de Octavio Paz por el arte indio se refleja en sus descripciones sobre la arquitectura. Una descripción en la que los conceptos gráficos y el pensamiento en torno a la dualidad se entremezclan. Porque lo que se destaca sobre todo en esta arquitectura es su capacidad para contar historias extraordinariamente vitales que van desde las leyendas y los mitos hasta la inmersión en una especie de delirio marcadamente erótico:

“Arquitectura para verse vivir, substitución del acto por la imagen y de la realidad por la fábula...Arquitectura novelesca, al mismo tiempo caballeresca y galante, perfumada y empapada de sangre. Viva y fantástica, irregular y pintoresca, imprevisible. Arquitectura pasional: mazmorras y jardines, fuentes y degollaciones, una religión erotizada y un erotismo estético, las caderas de *nayika* y los miembros del descuartizado. Mármol y sangre...Proliferación, repetición, anulación: arquitectura contaminada por el delirio, piedras corroídas por el deseo, estalactitas sexuales de la muerte.”²⁵⁷

²⁵⁶ *El Mono Gramático*, Ob. Cit., Pág. 12

²⁵⁷ PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Ob. Cit., 92-93

En este texto señala el carácter pasional de esta arquitectura, y de este arte en general. Subraya el lazo de unión entre la religión y el erotismo, y a su vez el empleo de lo erótico como rama de placer estético. Este sería un claro ejemplo de los *Rasa*, que significa “paladeo” o sabor, el principio estético por excelencia en arte indio.²⁵⁸

Referencias a India y a sus obras artísticas hinduistas y tántricas, aparecen a lo largo del poema, basándose en ellas para manifestar su implicación en la cultura india y su pensamiento filosófico acorde a las mismas:

“Un criptograma ni más ni menos indescifrable que los enigmas que inscribe el fuego en la pared con las sombras de dos amantes, la maraña de árboles que vio *Hanuman* en el jardín de *Ravana* en Lanka y que Valmiki convirtió en un tejido de nombres que leemos ahora como un fragmento del *Ramayana*, el tatuaje de los monzones y los soles en el muro de la terraza de aquel palacete de Galta o la pintura que describe los acoplamientos bestiales y lesbianos de la *nayika* como una excepción (¿o una analogía?) del amor universal”²⁵⁹

En el texto anterior fusiona tres espacios fundamentales del arte de la India; la literatura, remitiéndose al poema legendario más importante de la India *El Ramayana*, pieza clave dentro de la literatura hindú; la arquitectura, refiriéndose al templo de Galta, y por último, la pintura, al mencionar las representaciones eróticas *tántricas*.

²⁵⁸ En relación con esta idea:
-MAILLARD, Ch. y PUJOL, O., *Rasa el placer estético en la tradición india*, Etnos, Índica, Varanasi, 1999.
-TAGORE, A.: *Arte y Anatomía hindúes*, Achapire, Buenos Aires, 1965.

La lámina número seis que introduce Paz en *El mono gramático*, es la del cuadro “*El golpe certero del leñador*” óleo de Richard Dadd. *The fairy-feller’s masterstroke* (1855-1864). Tate Gallery. Londres.



The fairy-feller’s masterstroke, Richard Dadd

Paz hizo la siguiente definición del cuadro en *Obra poética*:

²⁵⁹ PAZ, Octavio, *El mono gramático*, Ob., Cit., Pág. 97

“El cuadro es un espectáculo: la representación del mundo sobrenatural en el teatro del mundo natural. Un espectáculo que contiene otro, paralizador y angustioso, cuyo tema es la expectación: los personajes que pueblan el cuadro esperan un acontecimiento inminente. El centro de la composición es un espacio vacío, punto de intersección de todas las fuerzas y miradas, claro en el bosque de alusiones y enigmas; en el centro de ese centro hay una avellana sobre la que ha de caer el hacha de piedra del leñador. Aunque no sabemos qué esconde la avellana, adivinamos que, si el hacha la parte en dos, todo cambiará: la vida volverá a fluir y se habrá roto el maleficio que petrifica a los habitantes del cuadro”.²⁶⁰

Así es como describe Paz esta pintura que tanto le intriga y que él asocia con la estructura de un mandala, y asemeja a los círculos concéntricos, representaciones de un espectáculo o mundo dice, que contiene a otro mundo. Lo relaciona también con la idea de los contrarios en el tiempo, y lo expone del siguiente modo:

“La espera es eterna: anula el tiempo; la espera es instantánea, está al acecho de lo inminente, de aquello que va a ocurrir de un momento a otro: acelera el tiempo”.²⁶¹

En mi opinión, nuestro literato introduce esta pintura en *El mono gramático* porque refleja muy bien su idea de que la pintura, a diferencia de la escritura, plasma una visión concreta, sin principio ni fin. Respecto a esto Paz comenta:

“Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles...En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar.

²⁶⁰ PAZ, Octavio, *Íbid.*, Pág. 104

²⁶¹ *Íbid.*, Pág. 106.

Un cuadro tiene límites espaciales pero no tiene ni principio ni fin...”²⁶²

Así mismo Nilo Palenzuela afirma que la decisión de insertar este cuadro en su obra se debe a que éste refleja absolutamente la espera de la disipación del propio presente a cada instante. Nos describe el cuadro:

“Este enigmático cuadro que Richard Dadd realiza desde 1885 a 1864 en el manicomio de Braddmoor se vuelve aquí enteramente revelador. Es una obra, como ha señalado Julián Ríos en un lúcido ensayo, que muestra una encrucijada de lo mítico, lo simbólico y lo imaginario. Pero describámoslo brevemente. Se trata de un espacio pictórico cubierto por estudios minuciosos de plantas, hierbas, hojas, guijarros, semillas, avellanas, en los que también aparecen extraños personajes del mundo imaginario o compañeros del manicomio de Braddmoor. Todas estas figuras se encuentran vinculadas en un ‘claro del bosque’ por su posición y por la fijeza de sus miradas. Todas ellas esperan un acontecimiento pues en el centro del claro del bosque se encuentra una avellana y de espaldas vemos un leñador que mantiene levantada un hacha: inminencia de la caída, de la destrucción del centro u *omphalos* del que penden todas las miradas. El cuadro es una ficción que espera el instante de su disipación, y en la que nos balanceamos entre dos horizontes que se comunican de forma circular: la avellana en el centro del claro del bosque y las miradas de los duendes que esperan la caída del hacha”.²⁶³

En cuanto al sentido del cuadro, Palenzuela relaciona nítidamente al protagonista del mismo, el leñador, con el autor, el propio Dadd que acabó con la vida de su padre en un acto semejante al que se expresa

²⁶² *Ibid.*, Pág. 109.

²⁶³ PALENZUELA, Nilo, *Octavio Paz y el hechizo del mundo*. Revista *Antropos*, Núm.

en esta pintura, y lo reodea de una gran expectación de todos esos personajes del bosque que representan a su vez a los lectores de la obra de Paz:

“La lectura del cuadro como señala Julián Ríos permite por su naturaleza enigmática establecer redes de analogías. El mismo Paz vincula al leñador y a su gesto amenazante con Richard Dadd pues su actitud parece una repetición simbólica del parricidio realizado por el pintor en una excursión al campo... Tampoco está lejos de la situación de los lectores que absorbe y representa la obra de Paz: ``esas visiones –escribe Paz en el fragmento 20 de *El mono gramático*-, son nuestras, también son de un tercero: alguien las mira (¿se mira?) a través de nuestra mirada’’²⁶⁴

14, Nueva Edición, Págs. 35-36.

²⁶⁴ PALENZUELA, Nilo, *Íbid*, Pág. 36.

(Continúa la cita) Pero veamos las analogías establecidas por Julián Ríos a la luz de la inclusión del cuadro de Dadd en *El mono gramático*: numerosos nudos simbólicos se adhieren, al claro del bosque y a la avellana que ocupa el centro -`` el centro del centro’’- en espera de su inminente destrucción. Sigamos su enumeración:

Centro vacuo, vaciado, excavado por las miradas..lugar sagrado del misterio que las miradas deben velan...el claro en medio de los enigmas impenetrables, el ojo abierto en el bosque. El sol del cuadro...La avellana es el Huevo del Mundo que el Demiurgo debía partir en dos para hacer el cielo y la tierra...es asimismo un onfalo. Centro cósmico. Nudo vital y nudo de comunicaciones entre los mundos... Fruto caído del árbol de la ciencia. Fruto del árbol del conocimiento...La palabra [...].”

El ‘centro del centro’ en el cuadro de Dadd puede verse como una reduplicación que introduce en el simbolismo del centro una grieta del sentido si la aceptamos como paradigma no sólo de *El mono gramático* sino de la obra de Paz. El centro de *The fayry-feller’s mastertroke* no sugiere, digámoslo con las palabras de María Zambrano en sus *Claros del bosque*, ``un centro en toda su plenitud’’ o la ``irisación de la luz’’ donde ``el humano esfuerzo queda borrado’’, sino precisamente su reverso: lugar de la luz opaca, de la inscripción humana, de la consciencia de sí y del reconocimiento de todo hechizo. Paradigma de la memoria: sol venido a menos, apariencia desnuda. La amenaza de la caída del hacha no es más que un signo *en retard*, un estigma crítico, que repite simbólicamente, como dice Paz, el acto del parricidio. ``¿Debo coger el hacha...? ’’, se interroga en

Paz descubrió a Richard Dadd en la *Tate Gallery*, en compañía de su mujer, Marie José, quedando ambos sorprendidos por la terrible historia personal de dicho pintor, y ese mismo día compartieron su descubrimiento con José Carlos Becerra durante una cena. Paz lo expone así en el prólogo que escribió en uno de los libros de Becerra:

“Decidimos cenar juntos los tres –Marie-José, Becerra y yo- en un restaurante chino de Kings Road. Allí nos encontramos por casualidad con Michel Hamburger, que se sentó con nosotros. La conversación giró hacia Paul Celan y la poesía alemana, de ahí a Hölderlin y de Hölderlin a las relaciones entre locura y poesía. Maria-José y yo les contamos nuestro descubrimiento de esa mañana en la Tate Gallery: la pintura precisa y alucinante de Richard Dadd, un pintor romántico que en 1842, en un acceso de furor –en el sentido antiguo de la palabra: mal sagrado- mató a su padre. Lo encerraron en un manicomio. Allí pintó casi toda su obra y allí murió...José Carlos lo oía todo con los ojos brillantes. Descubría al mundo –y el mundo lo descubría.”²⁶⁵

Asimismo Mariluci Da Cunha Guberman también hará referencia al cuadro de Dadd, para relacionarlo con el lenguaje poético de Paz:

“Esa disolución de la escritura literaria se asemeja al vacío del bosque del cuadro de Dadd, un vacío que es la transparencia universal de la escritura, un palimpsesto que, aparentemente vacío, congrega otras escrituras.”²⁶⁶

¿Águila o sol? Acto recordado, reconocido, desde el centro del claro del bosque. Fijeza desvelada en la que se adentra, árbol adentro, el signo de su propia destrucción[...]Curiosas analogías las que hemos elegido para trazar esta lectura de Octavio Paz, pero que revelan con toda claridad la naturaleza dual, crítica y poética, en la que se abisma su palabra.

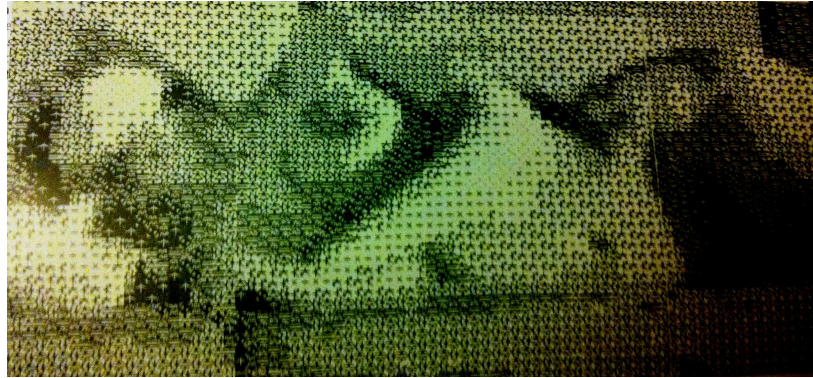
²⁶⁵ Prólogo *Los dedos en la llama*, por Octavio Paz, en *El otoño recorre las islas*, de José Carlos Becerra, Biblioteca Era, México, 1973, Pág. 14

²⁶⁶ DA CUNHA GUBERMAN, Mariluci, *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*, Universitas Castellae, Colección <<Cultura Iberoamericana>>.

Y prosigue más adelante en su libro:

“Octavio Paz, con un lenguaje que se vuelca sobre sí mismo, lleno de transparencias y armonía, revela, en la disolución de la escritura poética y en el vacío de la pintura, simbolizado por el cuadro de Dadd, la posibilidad de un renacer”²⁶⁷

La siguiente imagen es la lámina número siete: *Desnudo* (1968), prueba fotográfica tomada con un procedimiento electrónico. Leon D. Harmon (artista) y Kenneth C. Knowlton (ingeniero). Universidad de California.



Como ya se ha dicho anteriormente en este estudio, una de las características fundamentales del arte indio, es su compenetración con las formas de la naturaleza, creando desde lo humano la imagen de lo natural. Y En *El mono gramático* también vamos a encontrar este rasgo. Mariluci Da Cunha afirma al respecto:

“El arte indio está perfectamente asociado a las formas naturales, y los cuerpos humanos muchas veces se confunden con los contornos de las plantas. En la literatura clásica hindú se puso de relieve la semejanza

Valladolid, 1998, Pág. 21

²⁶⁷ *Ibid.*, Pág. 124

entre la vida floreciente de un árbol y la juventud florida de la mujer. Octavio Paz, en *El mono gramático*, se apoya en ese recurso estético a través del cuerpo de Esplendor, ampliando la carga semántica de la musa: de cuerpo erótico a corpus de la escritura. A partir, entonces, de esas consideraciones, se eligió estudiar el cuerpo y su interrelación con los pensamientos de época, occidentales y los de la antigua India.”²⁶⁸

Por último, la lámina número ocho es de nuevo el *Palacio de Galta*, de Eusebio Rojas:



Paz abre y cierra esta sucesión de láminas insertadas en *El Mono Gramático*, con la misma fotografía, la del *Palacio de Galta*. En mi opinión, nuestro autor quiere simular con esta simbólica repetición de imágenes, el retorno al inicio de esta aventura a través de la India en compañía de su amada, como si de un tiempo cíclico se tratase, un tiempo y un espacio en el que fusiona lírica, ensayo, filosofía, arte, amor y erotismo.

²⁶⁸ *Íbid.*, Pág. 21

2.2.4. CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES²⁶⁹

En este libro se recogerá fundamentalmente la polaridad del arte del *tantra*, además de la huella erótica del mismo. Paz debe la concepción de muchas de sus obras a los conocimientos de hinduismo, budismo y en particular, de los aspectos *tantras* de ambos que va a adaptar a su filosofía. Este libro es un buen ejemplo de su interés y conocimiento del tantrismo, y en él analiza y comenta diferentes aspectos tanto de estas corrientes filosóficas y como del arte que las representa.

En cuanto al sentido de esta obra, Paz expone que es una especie de recopilación de sus impresiones personales respecto a la tradición religiosa, filosófica y artística del budismo y del hinduismo:

“Todos los grandes santuarios budistas de la India (también los hindúes, aunque éstos, tal vez por ser más tardíos, son más barrocos y recargados) poseen escultura y relieves de gran sensualidad. Una sexualidad poderosa y pacífica. Me asombró esta exaltación del cuerpo y los poderes naturales en una tradición religiosa y filosófica fundada en la crítica del mundo y que predica la negación y la vacuidad. Este es el tema central de un pequeño libro que escribí en esos años, *Conjunciones y Disyunciones*.”²⁷⁰

Fueron varios los aspectos que más interesaron a Paz de este

²⁶⁹ PAZ, Octavio, *Conjunciones y Disyunciones*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

²⁷⁰ “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista de Octavio Paz con Alfred MacAdam, *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág. 20

arte del *Tantra*. Por un lado, el aspecto metafísico de la unión de contrarios. La dualidad del hombre desaparece y el tiempo se anula. Su forma de sentir y expresar el presente, como un presente perpetuo, son cuestiones constantes en su obra y totalmente relacionadas con el tiempo cíclico. Un tiempo que se enfrenta al concepto inicial del existencialismo que acaba de forma lineal en la muerte y que surge en el pensamiento inicial de Paz como producto de las Vanguardias.

Respecto al tema de la dualidad del ser humano en relación con la unión de los opuestos, Ramón Xirau comenta en esta obra:

“En los últimos libros de Octavio Paz, y especialmente en *Conjunciones y disyunciones*, vuelve a plantearse el tema de una fundamental dualidad –fundamental, no sustancial-, de la naturaleza humana. El hombre se presenta, ahora visto a la luz de la historia; difícil es hablar aquí de *historia* puesto que la historia es creación del hombre occidental irreconciliado como un ser en conflicto: conflicto entre el cuerpo y el no cuerpo. La naturaleza humana –realizada, hay que repetirlo, en ciertos momentos de la “historia” de Oriente- sería de una naturaleza reconciliada: cuerpo y no cuerpo. Paz no se compromete ni pretende definir la naturaleza humana; sugiere que si la naturaleza humana ha de tener algún sentido lo adquirirá, precisamente, en la unión, la conciliación de los opuestos”²⁷¹

Y llega a la conclusión de que será con la conciliación de los opuestos cuando se consiga la verdadera definición de lo humano. Así mismo, Paz señala la dualidad que caracteriza a

²⁷¹ XIRAU, Ramón, *El Hombre: ¿Cuerpo y no-Cuerpo? (Homenaje y apunte)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Recogido en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero- Marzo 1971, Núm. 74, Pág. 31.

diferentes civilizaciones y su teoría de los opuestos en el budismo *tántrico* basada en la polaridad de elementos muy significativos como el fuego y el diamante:

“En todas las civilizaciones aparecen parejas de conceptos opuestos tales como los que acabo de mencionar. Lo que me parece significativo en el budismo *tántrico* es que la dualidad se manifiesta precisamente en la polaridad fuego/diamante y erotismo/desasimiento. No menos notable es la final resolución de esa doble oposición por el predominio del bimembre, diamante/desasimiento”.²⁷²

Esta imagen de la dualidad será una constante en el pensamiento paciano y se manifestará en la mayoría de sus obras. La sensibilidad posmoderna o proestructuralista quizás vislumbre esta tensión en todo texto, pero su elaboración parece ser muy consciente en Paz por su interés en el pensamiento oriental, (criterio que intenta demostrar este trabajo). La noción de plenitud que busca nuestro poeta, puede compararse con la armonía de unión de contrarios (un tema constante en el pensamiento filosófico occidental, desde el platonismo y el neoplatonismo y siempre creador de tensiones y movimientos literarios) simbolizada por el Yin-Yang, donde esa visión totalizante pretende superar la dualidad.

Paz pudo ver materializado en la India su tesis de la coexistencia de opuestos también en su arquitectura. Respecto a esta idea dice Eunice Hernández:

“Con su vuelta al reino de los monzones,

²⁷² *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 17

Octavio Paz atestigua que, como decía Nerhu, la India es un gran palimpsesto constituido por numerosas capas, que al destaparlas, revelan la coexistencia de opuestos aparentemente irreconciliables: la diversidad abrumadora del panteón hindú con el monoteísmo férreo del Islam; la industrialización con el pasado védico, musulmán y mongol; el “realismo descarnado” con la “fantasía delirante”; el erotismo con la vida del asceta; el lujo desbordante con el país de la inanición”²⁷³

Una de las bases de la poética de Paz es la eliminación de los opuestos que, a primera vista, pueden parecernos la contradicción inevitable, la dualidad inherente en el lenguaje, en el que el poeta parece contemplar una posible solución a la lucha de los opuestos:

“El nacer contiene al morir. Pero el nacer cesa de ser sinónimo de carencia y condena apenas dejamos de percibir como contrario la muerte y la vida. Tal es el sentido último de todo poetizar”²⁷⁴.

En relación a esto, en *Conjunciones y Disyunciones* nuestro autor explica la idea esencial del tantrismo y su relación con los opuestos pasando por la metamorfosis de los signos y los sentidos enraizados en el cambio de los significados, sustituyendo la oposición por fusión, para recrear la unidad:

“El supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios –sin suprimirlos-; ese postulado lo lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es

²⁷³ HERNÁNDEZ, Eunice, “Octavio Paz. La India como un Palimpsesto”, *Revista de la Universidad de México*, Número 90, México, Agosto 2011.

²⁷⁴ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 1956, Pág. 155.

efectivamente concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo; la cópula es, como subraya Mircea Eliade, zamarraza, “identité de jouissance”: fusión del sujeto y el objeto, regreso al uno”.

Sobre estas afirmaciones han trabajado los estudiosos llegando a numerosas conclusiones al respecto. Para Feustle, por ejemplo, las características que Paz otorga a los órganos sexuales tanto del hombre como de la mujer, representan cualidades divinas, que fusionadas recrean la imagen del todo:

“Las características sexuales aquí señaladas por Paz desempeñan un papel trascendental: hombre y mujer, falo (semen e iluminación) y vulva (vacuidad y sabiduría), son reflejos de los dioses y su unión es el arquetipo hermafrodita, el Absoluto no diferenciado”.²⁷⁵

Paz crea un juego constante de la dualidad y aunque se muestra consciente de la contradicción presencia/ausencia, niega aceptar sus consecuencias y se empeña en salvarse a través de la imagen poética que de cierta manera vuelve a la mentalidad mágica que iguala la imagen y el ser. En estos versos se observa esta idea:

“El hombre anda desaforado, angustiado,
buscando a ese otro que es él mismo.
Y nada puede volverlo en sí, excepto el
salto mortal: el amor, la imagen,
la aparición”²⁷⁶

En esta obra la idea del tiempo cíclico también hace acto de

²⁷⁵ FEUSTLE, Joseph A., *La influencia del tantrismo en Blanco, de Octavio Paz*, Pág. 178

²⁷⁶ *El arco y la lira*, Ob. Cit., Pág. 174

presencia, la idea del tiempo de *Nagarjuna* que se convirtió en una de las grandes preocupaciones metafísicas de la obra de Paz:

“Otra vía de absorción, transformación y sublimación: el tiempo cíclico. La fecha que regresa es de veras una vuelta del tiempo anterior, una inmersión en un pasado que es, simultáneamente, el de cada uno y el del grupo. La rueda del tiempo, al girar, permite a la sociedad la recuperación de las estructuras psíquicas sepultadas o reprimidas para reintegrarlas en un presente que es también un pasado...”²⁷⁷

Así expone su idea del tiempo cíclico, el tiempo eterno, el tiempo que no tiene límites y que se corresponde con ciertas filosofías orientales, tales como el hinduismo y el budismo que basan sus teorías sobre la vida y la muerte, planteadas consecutivamente, en conceptos como el de reencarnación. Vuelve a referirse aquí a la Rueda de las reencarnaciones o *samsara*, que permite que cada ser vivo pueda ser reencarnado en cualquiera de los diferentes estratos de la sociedad. Por esa misma línea del tiempo intemporal y continuo Paz expone su primera definición del arte en este libro del siguiente modo:

“Desde este punto de vista, el arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta: el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes. Hacen lo que hace el salvaje: convierten al lenguaje en cuerpo”.²⁷⁸

Con esta afirmación pone de manifiesto nuevamente la importancia de la imagen en la poética; la imagen como base de la

²⁷⁷ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 19

²⁷⁸ *Ibid*, Pág. 19

poesía y del lenguaje. Paz expone así la relación imprescindible entre imagen y poesía y su importancia en la transformación del hombre:

“La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, el espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo...La poesía pone al hombre fuera de sí, y simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser– es. La poesía es entrar en el ser.” ²⁷⁹

La relación que se ofrece en estos versos entre la imagen y el hombre, nos vuelve a mostrar la importancia de la fusión de ambas por ser contrarias, siendo el hombre su propia imagen a través de la poesía que crea.

Apreciamos también en esta obra, continuas referencias a la arquitectura india. En este espacio comenta algunos de estos templos hindúes y budistas, señalando que no se trata de enterramientos, sino de lugares para celebrar la vida y rendir culto a sus divinidades:

“..-en esta misma tierra de la India: los templos hindúes y las *chaityas*²⁸⁰ budistas. Ciertamente, no son tumbas: los indios queman a sus muertos. En los templos indios la vida no combate a la muerte: la absorbe. Y la vida, a su vez, se disuelve como se disuelve un día en el año y un año en el siglo.

²⁷⁹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. F.C.E, México, 1956, Pág. 113.

²⁸⁰ *Chaitya*: Del sánscrito *chaitya* “ceniza”, templo budista. Es un templo de origen funerario y de peregrinación, porque su primer objeto de culto fue un *stupa*.

En los santuarios indios la existencia, concebida como proliferación y repetición, se manifiesta con una riqueza insistente y monótona que evoca la irregularidad y la persistencia de la vegetación”-²⁸¹

El gran conocimiento que Paz tiene del arte indio le permite distinguir las diferentes corrientes arquitectónicas que se dan en este país, y en su exposición sobre los templos indios, distingue los templos hinduistas de los propiamente budistas y explica como se fue derivando desde una alternancia entre ambas corrientes hacia el protagonismo de la arquitectura característica del hinduismo. En relación con esto, afirma:

“Al hablar de los templos de la India hay que hacer una distinción entre los santuarios hindúes propiamente dichos y los budistas. En el interior de la India el hinduismo y el budismo son los protagonistas de un diálogo sorprendente. Ese diálogo fue la civilización índica. El hecho de que haya cesado contribuye a explicar la postración, desde hace ocho siglos, de esa civilización, su incapacidad para renovarse y cambiar. El diálogo degeneró en el monólogo del hinduismo...” ²⁸²

Analiza aquí uno de los temas que ocuparán gran parte de su interés a lo largo de esta obra, la formación del hinduismo y del budismo y la relación entre ambos, a la que dedica muchas reflexiones en este libro. Así mismo, las referencias y el análisis que hace nuestro autor del arte budista en su obra son muy importantes en cuanto al fuerte vitalismo que trasnmiten las representaciones artísticas de este

²⁸¹ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 44

²⁸² *Ibid.* Pág. 45

tipo de arte; aquí tenemos un ejemplo de ello:

“Los orientalistas y filósofos que han descrito al budismo como un nihilismo negador de la vida, estaban ciegos: nunca vieron las esculturas de *Bharhut*, *Sanchi*, *Mathura*,²⁸³ y tantos otros lugares...”²⁸⁴

Se remite a estas obras de arte indio, para hacer constar la gran vitalidad que caracteriza al pensamiento budista, y explica que es una filosofía que expone de igual modo su negación a la vida como a la muerte, puesto que para los hinduistas la muerte es propia de la vida

²⁸³ *Bharhut*: Lugar de *Madhya Pradesh* famoso por su *stupa* de fundación *maurya*, que en el año 148 a. C. fue reconstruido y decorado por el rey *Shunga*. La *stupa* de *Bharhut*: Arte *Shunga*. 148-135 a.C. Fue patrocinado por el rey *Shunga Agnimitra*, rey budista que aparece representado en un pilar de la *torana*. Lo que hace de los relieves de *Bharhut* una de las piezas claves del arte indio es su gran fuerza expresiva. Constituye dicha *stupa* una fuente de documentación muy importante sobre el budismo *hinayana*, gracias a su riqueza plástica y a sus numerosas inscripciones. La escultura presenta altorrelieves y bajorrelieves; los primeros ocupan las jambas y pilares de la *torana*, en forma de *yaksas* y *yaksinis* que, guardan el acceso y dan la bienvenida al fiel. Los bajorrelieves se destinan a la *vedika*, en compartimentos rectangulares y circulares; su temática predilecta son las vidas pretéritas de Buda (*jatakas*). En general, la escultura de *Bharhut* define el triunfo popular del budismo en la naturalidad del mensaje didáctico, de fácil comprensión tanto para el fiel analfabeto del s.II a.C. como para especialistas.

. *Mathura*: También llamada *Muttra*, ciudad de *Uttar Pradesh* en la ribera del *Yamuna*, cuya fundación se remonta al s. VI a. C. *Mathura* fue la capital del imperio *Kushana* en territorio indio. Fue el centro cultural indio más importante de este imperio. Su historia se remonta al periodo brahmánico (siglo VI a.C.), cuando aparece citada en *el Mahabharata* como la fortaleza del demonio *Madhu*. Desde el s. II al s. V los escultores de *Mathura* producen infinitas obras (budistas e hinduistas) con la característica piedra local (una arenisca rosada moteada de amarillo, que transmite alegría y desenfado), entre cuyas magníficas piezas son destacables los Budas de *Mathura*. El estilo naturalista y plenamente indio del estilo de *Mathura*, en contraste con el helenístico colonial de *Gandhara*, supone un puente entre el primitivo estilo *Shunga-Andhra* y el esplendor clasicista de *los Gupta*, por lo que se viene titulado estilo de transición. Las *yaksis* de *Mathura* se muestran casi desnudas, oferentes, bailarinas. Eran el símbolo de la fertilidad tanto física como espiritual. Son heroínas populares que supieron triunfar sobre la ignorancia y la maldad.

. *Sanchi*: Es un recinto budista formado por monasterios, *stupas* y templos cuya fundación se debió al emperador *Ashoka* en el año III a. C. Su arte da fruto en el año I a.C. con el estilo *Andhra*, y alcanza su momento más importante bajo la dinastía *Gupta* durante los siglos IV y V d.C. En las *stupas* de *Sanchi* se muestran las enseñanzas budistas en un lenguaje cotidiano y humilde, que está muy correspondido con la popularidad de la dinastía *Andhra*. En estas *stupas* encontramos uno de los mejores ejemplos de la riqueza plástica de la India. (Datos de *Arte y Cultura de India*, Carmén García-Ormaechea, Ediciones del Serbal, 1998)

y viceversa. Este pensamiento gira en torno a la idea de reencarnación (*Karma*) y del tiempo cíclico.

Introduce en su libro fotografías de templos de gran interés artístico donde predomina el culto al cuerpo y el factor erótico es trascendental, y acompaña estas imágenes de sus propios textos en lo que describe estos santuarios, como apreciamos a continuación:



Esculturas del templo de Kandariya mahadev, Khajuraho, 1017-1029²⁸⁵

“Los cuerpos enredados de *Khajuraho* equivalen a un comentario de los *Brahmasutra*: las sutilezas de la argumentación no equivalen siempre a la verdadera profundidad, que es simple. La pululación de senos, falos, caderas, muslos y sonrisas estáticas acaba por empalagar. No en los monumentos budistas, no en *Bharhut* y, sobre todo:

²⁸⁴ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob., Cit., Pág. 46.

²⁸⁵ Fotografía de *El arte de India*, de Eva Fernández del Campo, Ediciones Akal, 2013, Pág. 245.

no en *Karli*. Los grandes relieves esculpidos en los lienzos de la portada de *Karli* son parejas desnudas y sonrientes: no dioses ni demonios sino seres como nosotros aunque más fuertes y vivos. La salud que irradian sus cuerpos es natural: la solidez un poco pesada de las montañas y la gracia lenta de los ríos anchos. Seres naturales y civilizados: hay una inmensa cortesía en su poderosa sensualidad y su pasión es pacífica. Están allí plantados como árboles –sólo que son árboles que sonríen. Ninguna civilización ha creado imágenes tan plenas y cabales de lo que es el goce terrestre”²⁸⁶.

Apreciamos en estas palabras una alusión directa a los rasgos fundamentales del tantrismo que tanto interesan a Paz, me refiero al aspecto sexual y el erotismo que intervienen significativamente en el aspecto metafísico. El aspecto sexual es fundamental en el *tantrismo*, puesto que la sexualidad es una de las vías hacia un fin trascendental. Más allá de la unión entre lo masculino y lo femenino está la necesidad de poder pasar por varias etapas en la conciencia hasta lograr el conocimiento de sí mismo, es decir, se requiere la transformación del ser.

La principal polaridad divina del hinduismo tántrico es *Shiva* y *Shakti*, lo masculino y lo femenino que juntos e indiferentes son la primera manifestación del Absoluto neutro. Así lo explica Carmen García-Ormaechea:

“*Shiva* es el dios del hinduismo que personifica la acción destructora de Brahma. Desde el punto de vista artístico es el dios indio por excelencia, el que más cultos *bhakti* absorbe, y por lo tanto, el más popular, más representado plásticamente y con más

²⁸⁶ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág.47

templos”.²⁸⁷

Así mismo, esta especialista en arte indio, comenta lo siguiente en relación a la Teoría *tántrica* de la creación del mundo o Génesis, explicando este hecho a través de la danza cósmica o de la creación, que se produce a partir de la energía femenina²⁸⁸:

“*Shakti* (Energía), es la diosa madre, creadora del mundo, principio activo de los dioses y protagonista de la filosofía *Shakta* y de los cultos *tantra*. En el caos original, ella toma conciencia de sí misma y empieza a manifestarse, diferenciándose del principio masculino, planteándolo, hasta separarse finalmente para bailar la génesis. La danza de la creación ofrece una variadísima iconografía de la *Shakti*, desde la abstracción de las vetas de un canto rodado a la geometrización de un estallido de triángulos rojos, hasta el realismo de un flujo vaginal que salpica la tierra de seres vivos”.²⁸⁹

Según estas teorías tántricas, en el plano simbólico, *Shiva* se representa por el *lingam*, que es la potencia creadora de *Shiva* en forma de falo; es la imagen de culto hindú más habitual en los templos del dios. *Shakti* es representada por el *yoní*, el símbolo del órgano sexual femenino. El *yoní* es la vagina, divinizada en el hinduismo como símbolo de la *Shakti*, unida siempre a *Shiva* y por lo tanto, se identifica con *Parvati*. Su representación es de lo más variada, desde la

²⁸⁷ GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, *Arte y cultura de la India*, Ediciones del Serbal, Pág. 173

²⁸⁸ Es importante señalar que esta teoría de la creación del mundo a través de la energía femenina, no es exclusiva del pensamiento indio, puesto que en otras civilizaciones como la andina también es característico. En esta otra cultura se denomina la teoría de *La Pachamama*, que significa “madre tierra”, deidad andina que simbólicamente se relaciona con la tierra, la fertilidad, la madre y lo femenino. Así mismo, el concepto de Pachamama es similar al de “Gran Espíritu” (*Wakan Tanka*) de los pueblos indígenas de Norteamérica, con ese mismo sentido de

abstracción geométrica de un triángulo con el vértice hacia abajo, hasta las más realistas. En los templos dedicados a *Shiva*, el *lingam-yoni* es la imagen de culto por excelencia. Son numerosas las referencias que encontramos en la obra de Paz a estas deidades y sus representaciones artísticas.



Representación abstracta del *Lingam-yoni* del templo de Brihadisvara en Thanjavur.²⁹⁰

La unión de *Shiva* y *Shakti* en el acto sexual es una unión a la vez física y metafísica que Paz poetiza así:

“*Mithuna*: dos en uno, el loto y el rayo,
la vulva y el *falo*, las vocales y
las consonantes...”²⁹¹

Se refiere al loto, la flor sagrada, la pureza unida al rayo, que es la fuerza del arma destructiva; la vulva y el falo que representan los

creación y fertilidad.

²⁸⁹ *Shakti*. Carmen García-Ormaechea. Ob., Cit., Pág. 168

²⁹⁰ Fotografía de *El arte indio*, de Carmen García-Ormaechea, Ob. Cit., Pág. 118

opuestos por excelencia del cuerpo humano, y las vocales y las consonantes, que son los elementos básicos, pero opuestos de la palabra, del lenguaje. Una vez más Paz visualiza en un mismo nivel cuerpo y lenguaje. Los opuestos se convierten en palabra y se resuelve la oposición de las vanguardias que finalizaba en destrucción.

A continuación observamos una imagen que representa la manifestación escultórica de estos versos, en donde los cuerpos del hombre y la mujer se unen para recrear la concepción de la vida y del lenguaje.



Mithuna o pareja de “bandas celestiales” de un templo de Puri, Orissa, s. XII ²⁹²

²⁹¹ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág.99

En el poema anterior, Paz explica la esencia del acto amoroso en sí, utilizando las palabras <<loto>> y <<vulva>> como metáforas de lo femenino, y las palabras <<rayo>> y <<falo>> como metáforas de lo masculino, identificando así la unión de los dos sexos, en un acto de creación del mundo con la unión de <<vocales>> y <<consonantes>> en busca del lenguaje. Asimila creación y lenguaje:

“Me he extendido sobre el tema del lenguaje porque el falo y el “yoni” además de ser objetos (órganos) simbólicos, son emisores de símbolos. Son el lenguaje pasional del cuerpo”.²⁹³

Así mismo, en la India se identificó la energía sexual de la humanidad con la energía cósmica, por lo que las imágenes que representan el aspecto externo de la energía sexual se veneran en India como emblemas de dicha energía, como vemos en la siguiente imagen:

²⁹² Fotografía de *El arte del Tantra*, Ob. Cit., Pág. 35

²⁹³ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 25



Emblema del yoni en relieve, manchado con polvo coloreado de puja, tras la oración. Sur de la India, siglo XIX. Madera tallada²⁹⁴

Otro de los ejemplos más claro es el del pene en erección, o como ya hemos dicho, *lingam*. Los *lingams* estilizados son los iconos más corrientes de los templos indios de *Shiva*. El contacto sexual es la principal forma de goce que el *Tantra* sujeta a sus fines espirituales, tratándolo a modo de paradigma del éxtasis divino, puesto que es una de las vías para alcanzar la verdad absoluta.

En *Conjunciones y Disyunciones* se observa la evolución que sufre el erotismo en la obra de Paz, pasando a formar parte esencial de su poética. Se advierte una transformación en su poesía entendida

²⁹⁴ Fotografía de *El arte del Tantra*, Philip Rawson, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, Pág. 58

como erotismo. Este cambio se produce como consecuencia de sus vivencias en la India. En otro de sus libros de su última época nos dice al respecto:

“La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal (...) el erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”²⁹⁵.

El erotismo para Paz es la sexualidad convertida en imaginación. El amor es esa imaginación erótica convertida en elección de una persona. Y eso es lo que nuestro escritor descubrió en la India y lo que probablemente cambió su poesía. Hasta ese momento su poesía es erotismo en cuanto que supone una salida hacia el otro, un encuentro con el otro. Después de la India hay una filosofía nueva, por lo que el poeta encuentra un camino, donde descubre que sus palabras poéticas se hacen más reales y más lúcidas. De alguna forma recobra la realidad de esta vida y lo hace a través del amor y la persona amada. Como se señala en los *Upanishad*: la única forma de conocer totalmente algo es amándolo.

El erotismo le ofrece a Paz la posibilidad de superar la separación de los contrarios característica en el pensamiento occidental. Por medio de la unión con su contrario cada elemento se enriquece y la imagen cobra nueva fuerza. Así, la transformación

figura en la unión erótica, pero su importancia se extiende más allá. Analiza en esta obra el sentido último del erotismo y el comportamiento de su poesía respecto a él, así como su relación con el amor.

Respecto a la relación entre amor, sexualidad y erotismo, Paz lo explica muy bien en este texto perteneciente a *Pasión Crítica*:

“..Veo tres niveles o dominios. El primero es la sexualidad, pertenece a la naturaleza y se encuentra en plantas y animales; después tenemos el erotismo, que está ligado a la sexualidad, pero que es una socialización de la sexualidad. La sexualidad es natural, el erotismo es social. Es una especialización y ritualización de la sexualidad. Comienza con los animales superiores pero sólo adquiere sus características plenas con el hombre. Pues bien, en este dominio del erotismo aparece el elemento distinto: la imaginación. La imaginación sirve para traducir al erotismo, que se convierte, simultáneamente, en afirmación y negación de la sexualidad. (continúa la cita en nota al pie)²⁹⁶

La imaginación y la creación que supone dicha cualidad humana, juega un papel decisivo en la diferenciación entre la sexualidad y el erotismo como expone Paz en las líneas anteriores.

²⁹⁵ PAZ, Octavio, *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 10.

²⁹⁶ (...)El erotismo es siempre sexual, solo que, mientras que en la sexualidad biológica el fin es la reproducción de la especie, el erotismo es gratuito. Es una invención. El erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. En la ceremonia erótica -incluso la más simple- la naturaleza se mira en un espejo. Pero el espejo erótico cambia la naturaleza. El erotismo es una transfiguración de la sexualidad que implica una negación...El significado universal de todas las metáforas eróticas, lo que dice el erotismo en todas las lenguas y en todas las posturas es: placer. Y placer es muerte... Por último, hay un tercer nivel: el amor. El erotismo ritualiza a la sexualidad animal; el amor, a su vez, contradice el erotismo y lo transfigura... Por desgracia, todavía no se ha escrito una verdadera historia del amor. Me gustaría escribirla” En *Pasión Crítica* (Oriente, imagen ,eros), Seix Barral, España, 1985, Pág. 171.

Siendo además el erotismo el resultado de la ritualización de la sexualidad, la antesala de la la ceremonia amorosa.

Para nuestro autor la sexualidad también tiene un toque de rebeldía o transgresión respecto a la sociedad aburguesada. En esta línea, Rocío Oviedo expone que Paz encontró en el erotismo la forma más acertada de transgredir lo establecido:

“Ante una sociedad burguesa, guiada por la norma y la moral, la transgresión se centraba en el erotismo. La sexualidad se sitúa como esencia del hombre en un mundo que basaba su verdad en lo inmanente y lo tangible. La sexualidad, porque en la imposible unión intelectual, que marca más las diferencias que las similitudes, es la única función humana en la que resultaba posible alejarse del ‘laberinto de la soledad’.”²⁹⁷

Así mismo Paz reitera que el tantrismo busca la unión de elementos contrarios sin suprimirlos, otorgando a cada uno de los elementos una cualidad humana, y es un proceso que finaliza en el vacío:

“El supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios sin suprimirlos. La movilidad de los significados el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es efectivamente concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría”²⁹⁸

Este supuesto básico del tantrismo es el acto erótico y el acto sexual a través del cual se configura el mundo. Y los contrarios más

²⁹⁷ OVIEDO, Rocío, “Octavio Paz o la fuerza generadora del amor”, *Ínsula* 618-619, Junio-Julio 1998, Pág. 3.

²⁹⁸ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit. Pág. 70

radicales como son la vida y la muerte quedan abolidos a través de este acto. Se rompe la rueda del tiempo y el “continuo vaivén de los signos”, llegando a un estado de naturaleza reconciliada, de sabiduría y de satisfacción plena.

Por otro lado, en esta obra Paz dedica numerosas páginas al análisis y comparación del arte budista y el occidental:

“He mencionado el arte budista indio que va de *Bharhut y Sanchi a Mathura, Karli y Amaravati*, un ejemplo paralelo en Occidente sería el arte de la Edad Media, del románico al gótico. En el primero el acento se carga en lo corpóreo, por oposición complementaria al intelectualismo crítico y al rigor ascético del budismo; frente al catolicismo medieval....los genios de fertilidad masculina y femenina (*yaksa*²⁹⁹ y *yaksi*) y las parejas eróticas (*mithuna*) que cubren las partes exteriores de las *chaityas*, rodean al santuario mismo del vacío: a un hombre desencarnado, el Buda. El extremo de la desencarnación es la figuración del Buda por sus símbolos anicónicos: la estupa, el árbol de la iluminación, el trono, la rueda de la doctrina; la respuesta a esta abstracción es la vitalidad y sensualidad de las esculturas de las *yaksis*”.³⁰⁰

En este texto plasma uno de los temas centrales de esta obra, la correspondencia entre el arte budista y el arte cristiano, destacando la importancia de lo carnal y lo erótico del primero, refiriéndose a representaciones como las *yaksis*, símbolos sexuales por excelencia en el arte indio.

²⁹⁹ *Yaksha/ini*: Asuras o genios arbóreos masculino y femenino (la *yaksini* específicamente de fertilidad), cuyo origen se remonta a los cultos sexuales neolíticos. En el arte indio son las imágenes más antiguas y populares que aparecen ya representadas desde el imperio *maurya*.

³⁰⁰ PAZ, Octavio, *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 61.



Yaksi de *Didarganj*. Arte Maurya. 200 a.C. Museo Arqueológico de Patna, Pataliputra³⁰¹

La *yaksi* en el arte indio simboliza el ideal femenino de belleza. Son imágenes muy populares y tradicionales. Simbolizan también la prosperidad, la abundancia y la fertilidad. Debido a la importancia de la energía femenina en el arte de India, se puede hablar de cierta feminidad en el arte indio. Respecto a esto creo importante señalar que Octavio Paz era partidario de feminizar la civilización occidental, y así lo expresa en una entrevista en la que se le pedía algún ejemplo de esa feminización en otras culturas:

“Claro que los hay. Le citaré uno: la civilización

³⁰¹ Fotografía extraída de *El arte indio*, de Carmen García-Ormaechea, Historia 16, Tomo 24, Madrid, Pág. 23

india. Compare a Cristo con el Buda. Cristo está hecho de líneas rectas, no hay en él una sola forma curva femenina. No es extraño que el cristianismo haya sido también la religión de las cruzadas, la inquisición y el capitalismo. El Islam, la religión de la espada, es también preponderantemente masculino. En cambio, en la figura de Buda y en la de Shiva, encontramos cierta feminidad que se integra a su virilidad. Las diosas indias son el colmo de la feminidad -caderas redondas y amplias, pechos inmensos- y sin embargo cabalgan tigres y leones, combaten contra monstruos: son guerreras, viriles. En la India hubo una interpenetración entre la virilidad y la feminidad. Deberíamos ser los hombres más femeninos y las mujeres más masculinas.”³⁰²

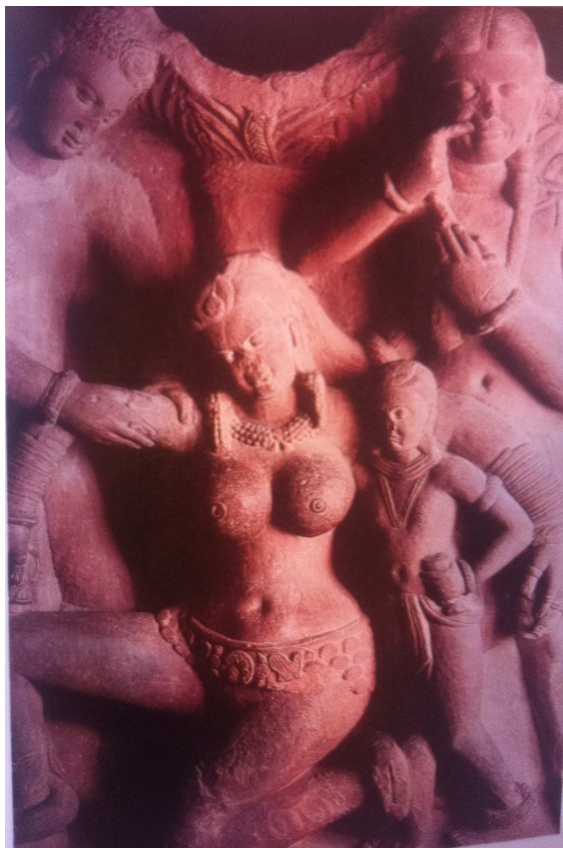
Tras analizar lo que Paz considera las analogías inversas entre el arte cristiano y el budista, pasa a analizar la simetría inversa. En el siguiente párrafo nos explica los grandes periodos artísticos del arte indio y señala la división que se produce en el periodo budista por su duración y por sus diversas interpretaciones artísticas, mencionando alguna de estas majestuosas obras de arte budista como la famosa *stupa de Bharhut*:

“La periodización del arte indio es más incierta y el vocabulario aún más vago. En general se mencionan tres etapas: la budista, la *gupta*³⁰³ y postgupta, la medieval hindú. A su vez, tanto por su duración cuanto por sus cambios estilísticos, el periodo budista puede y debe dividirse en dos; uno

³⁰² PAZ, Octavio, *Amor y Erotismo*. “Una entrevista de Rita Guibert”, 1970. Recogida en *Pasión Crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, Pág.40

³⁰³ *Gupta*: Dinastía hindú fundada en Pataliputra por Chandragupta en el año 320, cuyos descendientes consolidarán uno de los imperios más famosos de India hasta el año 490. El imperio *Gupta* constituye la India Clásica, “el modelo digno de imitación” para la posteridad. El arte *gupta* supone un final apoteósico del arte budista y el nacimiento del arte hindú. El arte *gupta* (siglos IV-VIII) retorna al purismo indio en su concentración de formas y muestra su gran esplendor en el templo hindú. Serán muy representativos de este arte los grandes santuarios rupestres de Ajanta (budista) o Ellora (hindú). (Datos de *Arte y Cultura de India*, Carmen García Ormaechea, Ob. Cit., Pág. 89)

formativo, no sin semejanza con el de Occidente, que tiene su más acabada expresión en las balaustradas de la estupa de *Bharhut*; el otro es el del mediodía: *Mathura*, *Sanchi* (toranas de la gran estupa), *Amaravati*, *Nagarjunanikonda*, *Karli*. El periodo temprano está precedido por una etapa en la que el budismo primitivo no posee lo que se llama propiamente un estilo artístico”.³⁰⁴



Buda ayuda a levantarse a una cortesana ebria. Relieve de la Stupa de Mathura. National Museum, Nueva Delhi.³⁰⁵

En el texto anterior tenemos un claro ejemplo de su fascinación por el arte indio. En este aspecto Paz nos enseña también su faceta

³⁰⁴ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 70

³⁰⁵ Fotografía perteneciente al libro *El arte Indio*, de Carmen García-Ormaechea, Ob. Cit., Pág. 51

como crítico de arte. Comenta los templos de *Karli*³⁰⁶, *Mathura* y *Sanchi* de una forma crítica y exhaustiva deslumbrándonos una vez más con sus conocimientos sobre el arte indio.



Stupa de Sanchi³⁰⁷

Otro lugar de intrínseco para el poeta, se encuentra en la cuna de la civilización hindu: los relieves de *Bharhut* y de su peculiar estilo. Para

³⁰⁶ *Karli*: Monasterio budista excavado entre le s.Ia.C. y II, por los *Andhra Shatavahana*.

Consiste en varios *viharas* sin interés decorativo, pero tiene la *chaitya* más grande y mejor decorado escultóricamente del arte budista *hinayana*, por lo que constituye el paradigma de *chaitya*. La *chaitya* de *Karli* pertenece al arte *Andhra*. Siglos I a.C.- II d.C. Ubicada en Maharashtra. Es la pieza más importante del arte rupestre. Cambió en el siglo II. Cuando se redecoró con imágenes antropomórficas de Buda propias del proselitismo *mahayana*. Este templo tiene un gran valor histórico, pues en él podemos ver escenas de la rivalidad entre príncipes indios. Es la *chaitya* más grande y más valiosa de India debido a su perfecta combinación de líneas arquitectónicas y sobriedad decorativa. La *chaitya* de *Karli* es un ejemplo extraordinario del estilo *hinayana* y del estilo *Andhra*. (Datos de *El arte indio*, Ob. Cit. Pág. 36-37)

³⁰⁷ Fotografía de *El arte Indio*, Ob. Cit., Pág. 34

Paz son superiores a los de *Gandhara*, por su pureza con respecto a las influencias ajenas y por gran valor como fuente de documentación sobre el budismo *hinayana*, sin desdeñar su gran riqueza plástica:

“Los relieves de *Bharhut* son la primera gran obra del arte indio. Con estas admirables esculturas nace el estilo de una civilización. Un estilo que ni los cambios históricos y religiosos ni las influencias extrañas –como la de *Gandhara*– modificarán substancialmente y que se prolonga hasta los siglos XIII y XIV. Antes de *Bharhut* no hay nada que merezca el nombre de estilo: ni las estupas que vienen del período védico ni el arte cosmopolita de la dinastía *Maurya*³⁰⁸. El período formativo del arte de Occidente surge también de una zona indecisa en materia de estilo: las influencias bárbaras, las bizantinas y el pasado grecorromano. El arte carolingio es una tentativa fallida de resurrección de un estilo imperial; el de los *Maurya* es otro intento, también fallido, de adopción de un estilo imperial extraño”.³⁰⁹

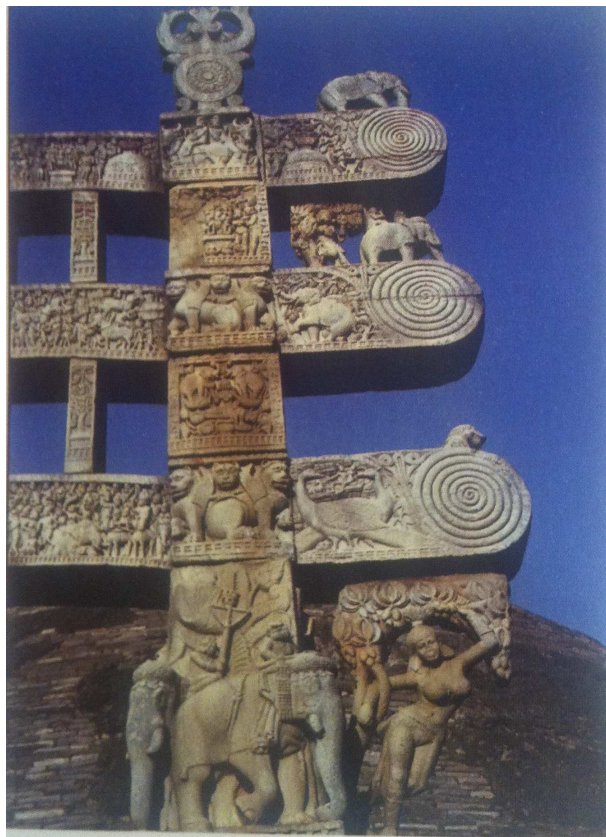
En este texto, sobre las esculturas de *Bharhut*, destaca su carácter pionero de la corriente artística a la que corresponden dentro del arte indio, el estilo *Shunga*. Con esta obra nace en India el relieve narrativo, cargado de personajes rebosantes de vitalidad que transmiten una inmensa alegría de vivir y una compenetración total con la naturaleza. Paz era consciente de la importante fuente de documentación sobre el budismo *hinayana* que suponen estos relieves de *Bharhut*. Con estos relieves define el triunfo popular del budismo en su intención didáctica, que será una de las características que definan

³⁰⁸ *Maurya*: Dinastía imperial oriunda de *Pataliputra*, fundada por *Chandragupta Maurya* en el año 322 a.C., después de unificar los reinos de *Magadha* y *Gandhara*.

³⁰⁹ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 70

el arte *Shunga*.

A continuación contemplamos un detalle de la torana de la stupa de Sanchi nº 1:



El elefante, símbolo de la tradición y la *yaksi*, ideal de belleza femenino.³¹⁰

En el siguiente texto de *Conjunciones y Disyunciones*, hace referencias al arte *gupta* y *postgupta* señalando su carácter sensual, refiriéndose a ejemplos como el de la imagen de *Buda*, el santuario excavado de *Ajanta* o el templo de *Khajurhao*. Con esto, pone de manifiesto una vez más la importancia que tiene el erotismo en el arte indio y apunta al gran apogeo de esta sensualidad, que quedará

³¹⁰ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 120

ya integrada como característica fundamental:

“El arte *gupta* es sensual incluso en sus expresiones más espirituales, tales como los rostros contemplativos y sonrientes de *Visnu*³¹¹ o el Buda. La espiritualidad sensual *postgupta*, -tal como se ve en *Ajanta*³¹², *Elephanta*³¹³ o *Mahabalipuram*³¹⁴- es ya un estilo de tal modo sabio que no tarda en desembocar en un barroquismo: las inmensas y delirantes catedrales eróticas de *Khajuraho* y *Konarak*...”³¹⁵

Se refiere al erotismo de estos templos, como punto culminante del proceso evolutivo que sufre el aspecto erótico del arte indio, hasta llegar a estos recargados y míticos templos. A través de este

³¹¹ *Visnu: (Inherente)* Dios de la conservación, que completa la tríada mayor del hinduismo con *Brama* y *Shiva*. Su papel de preservador lleva al dios a “terrenalizarse”, a tener que actuar en la tierra por medio de sus *avatares*. Se representa artísticamente desde el imperio *gupta*, ataviado como un rey, protegido por un pitambra y en ombligo la joya mítica o tesoro del océano.

³¹² *Ajanta: Estas* treinta cuevas son un maravilloso museo natural que se empezó a excavar en el siglo II a.C. Es un lugar aislado y protegido, pero bien comunicado para los peregrinos y comerciantes. Es considerado lugar sacro del budismo y centro cultural *Gupta*. Sus pinturas son espléndidas, se temas principescos, pero son una clara didáctica budista. Basada en una peculiar técnica pictórica que consiste en alisar el muro rocoso con un grueso mortero con tierra ferruginosa y materia orgánica a base de estiércol, paja y cerdas de animales. Seguidamente se aplicaban unas capas de resinas y ceras y sobre estas una fina capa de yeso y cal tamizados, que será el auténtico lienzo. Sobre este soporte se grababan con un punzón para componer las líneas preliminares, después se pintaban los contornos de las figuras con negro o rojo y se rellenaban las formas de color. Finalmente se pulimentaban toda la superficie con un colmillo de elefante para consolidar todas las capas. También tuvo *Ajanta* un papel importante en el terreno político. En 1920 se dio la campaña de No Cooperación (*Satyagraha*) promulgada por Mahatma Gandhi, donde los estudiantes de las escuelas de arte se negaron a copiar las obras de arte occidentales, prefiriendo ejercitarse en las pinturas y esculturas de *Ajanta*, alegando que este gran ejemplo representa la más completa documentación orgánica sobre arte indio. (Datos extraídos de *El arte indio*, Ob. Cit. Pág. 66-70)

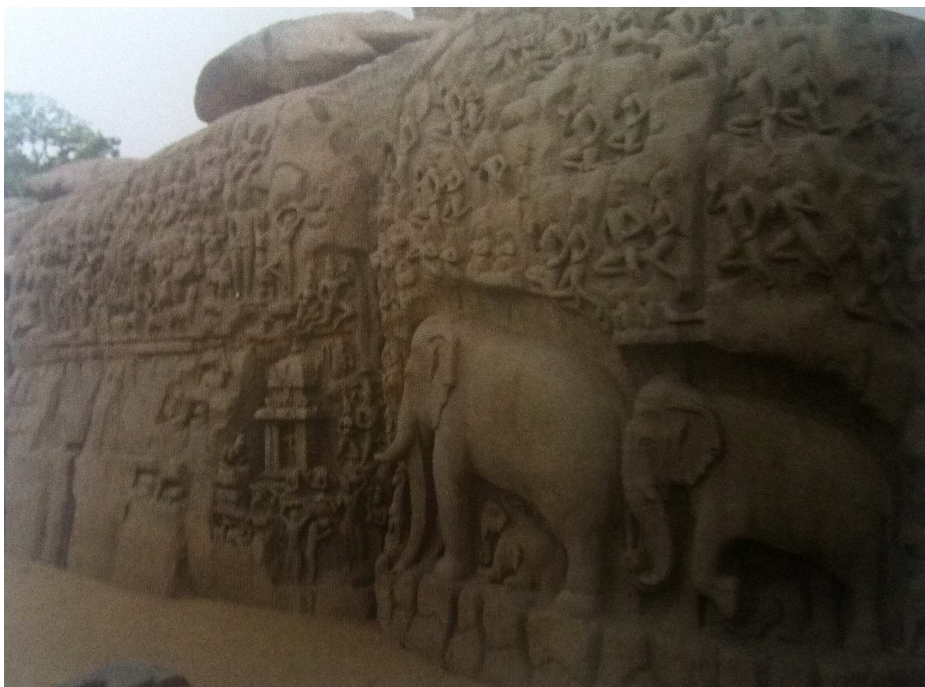
³¹³ *Elephanta: isla. Bombay.* El protagonista del grandioso arte que decoran las cuevas de *Elephanta* es el maravilloso altorrelieve de *La Trimurti de Siva* (Es un busto tricéfalo que muestra al dios en su Triple Acción: imperturbable y trascendente en su rostro, terrible y destructor a su derecha, y sonriente y preservador a su izquierda), usurpando con esta manifestación el poder absoluto de *Brahma*. (Datos extraídos de *El arte indio*, Ob. Cit. Pág. 86-90)

³¹⁴ *Mahabalipuram:* Fue una de las ciudades más importantes de la dinastía de los *Payaba*. Los restos del recinto sagrado de esta ciudad representan el primer arte drávida.

³¹⁵ *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 74-75

espiritualismo sensual al que Paz hace referencia en este texto, podemos decir que algunas religiones como la hinduista persiguen un acercamiento a lo sagrado a través de la sexualidad. El aspecto sensual para estas religiones es un camino hacia la divinidad. Hay en su pensamiento un fuerte lazo de unión entre la sexualidad, lo erótico y lo sagrado. Por esto, en estos templos se observa esta evolución del erotismo.

Ejemplo de la belleza que impresionó a Paz se encuentra en la siguiente imagen correspondiente a Mahabalipuram:



El descendimiento del Ganges, en el Gran Peñón, Mahabalipuram, Siglo VII d.C.³¹⁶

Hace en esta obra numerosas referencias a la iconografía india, como en el siguiente texto:

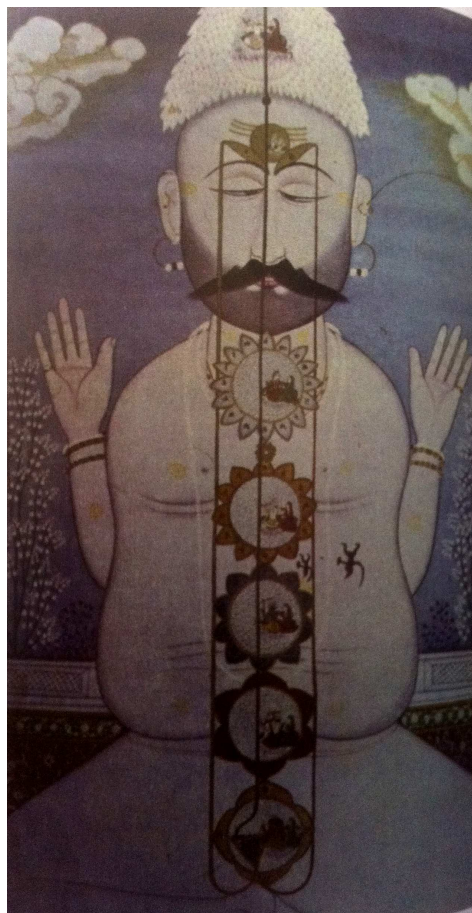
“La iconografía representa a la *Sakti* danzando sobre el cuerpo dormido de *Shiva*, que entreabre los ojos”³¹⁷

La escena que describe Paz en estas líneas es una de las más representadas en el arte del *tantra*. Refleja la creación a través del acto sexual. Es el símbolo de la Divinidad Absoluta: identificación de la energía pasiva masculina y activa femenina. Se representa artísticamente como una pareja divina copulando (*mithuna*).

En este libro de Paz también encontramos insertadas numerosas fotografías o representaciones iconográficas que muestran su interés por el arte de la India. En la pág. 97 inserta un dibujo tántrico que expresa su idea de retención seminal como operación alquímica. En este dibujo se aprecian muy bien los seis centros de energía sexual, que según Paz, tiene el cuerpo humano. Estos centros o “*chakras*” (en el tantrismo), están unidos por dos canales: uno masculino y otro femenino, que se fusionan en un tercero, por el que se produce la retención seminal de esta “operación alquímica y mística”.

³¹⁶ Fotografía de El arte de *India*, Ob. Cit., Pág. 186

³¹⁷ PAZ, Octavio, *Conjunciones y Disyunciones*, Ob. Cit., Pág. 110



Representación de los *chakras* y la retención seminal “operación alquímica y mística”. Kagra, Siglo XVIII.³¹⁸

Otra de las fotografías insertadas en este libro corresponde a una pintura erótica india, en la pág. 129, que nos remite a su idea de placer como una rama de la estética. Este tipo de miniaturas tienen un gran valor documental. Pertenece a la escuela Rajastaní, s. XVIII. El tema principal es transmitir las emociones profundas de una estética basada en el placer corporal. En la siguiente ilustración tenemos un significativo ejemplo de esta exquisita pintura:

³¹⁸ Fotografía de *El arte de India*, de Eva Fernández del Campo, Ediciones Akal, 2013, Pág. 144.



Miniatura Rajasthani del poema Chaura panchasika ³¹⁹

En resumen, *Conjunciones y disyunciones* es el libro más explícito del interés de Paz por el arte indio. Por otra parte el libro se estructura a su vez como un libro dedicado al arte, al incluir las fotografías correspondientes a la explicación, y a su vez se convierte en una filosofía del arte, que enaltece el pensamiento hindú por su coherencia.

ÚLTIMA ETAPA DE SU OBRA

En la última etapa hay que destacar obras como *Vislumbres de la India* y *La llama doble*, en las que se recoge a modo de compendio las ideas principales de los últimos años referentes a India y su cultura en general. Y en estas obras de Paz de nuevo se produce un

³¹⁹ Fotografía de *Arte y Cultura de India*, de Carmen García-Ormaechea,

gran reflejo del arte indio.

También destaca en esta etapa la obra *Figuras y Figuraciones*, donde se dará una fusión total de la poesía y el arte. En concreto, se fusionarán los collage de Marie José con los poemas de Paz.

2.2.5. VISLUMBRES DE LA INDIA³²⁰

Es un ensayo último en el que Paz trata de verter todo su conocimiento sobre la India³²¹. En él recoge lo que significa para él la civilización hindú. Analiza aspectos básicos de este país tales como religión, filosofía y arte. Aspectos que están absolutamente relacionados entre sí, dando lugar a la mágica cultura que encontró en este país y que le condicionó en todos estos ámbitos, formando parte de su experiencia personal y artística. Como destaca Guadalupe Nettel:

Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, Pág. 137.

³²⁰ “Este libro es testimonio de sus sentimientos, de sus años en la India y de la realidad de ese país en la actualidad. Tuvo sus orígenes en la conferencia que fue invitado a pronunciar en 1984 con motivo de la conmemoración anual en honor de Jawaharlal Nehru. El acto no llegó a efectuarse por el asesinato de Indira Gandhi y se pospuso hasta 1985 al renovar la invitación su hijo. De conferencia pasó a <<larga nota a pie de página>> de *Ladera este* con un extenso extracto del pensamiento contenido en *El Mono Gramático* y de ahí a la presente edición de un ensayo sobre el mundo hindú”. (Ruiz-Fornells: “La India de Octavio Paz: testimonio y pensamiento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Enero 2000, Pág. 88)

³²¹ Aunque hay que tener en cuenta el conocimiento de la cultura de India por parte de Paz en esta época, ya era muy anterior como vemos en algunas de sus obras como *Los hijos del limo* (1974). Aquí encontramos algunos apuntes sobre India, en los que apreciamos cómo se interesa por su cultura y diversos aspectos de esta civilización, analizándolos desde su realidad india y comparándolos con el punto de vista occidental:

“Aunque la palabra casta traduce con cierta fidelidad el término generalmente usado en la India, *jeti*, los occidentales tienen la tendencia de darle un significado teñido de historicismo: no linaje o generación, sino clase estratificada” (p. 231)

“En la India, Paz conoció a escritores, artistas, intelectuales y políticos por ejemplo, Narayan Menon, Satish Gujrato J. Kripallani y su mujer. Gracias a ellos descubrió la música, la pintura y la danza hindúes, que veía como esculturas en movimiento. Se embarcó entonces en una honda reflexión en torno al arte, la historia, la religión y las costumbres de la India. Los libros que escribió en aquel momento son una prueba de ello”³²²

Paz es consciente de la influencia que la India y su arte han tenido en su obra y en su vida, y él mismo expresa de esta forma lo que la educación india ha supuesto en él por un lado, en un plano personal, marcado por los trascendentales acontecimientos como es el encuentro con el amor, y por otro, en un plano intelectual, artístico y creativo, dando lugar a una nueva poética en el que estará presente el arte de india:

“...duró varios años y no fue verdaderamente libresca. Aunque estuvo lejos de ser completa -temo haberme quedado en los rudimentos- me ha marcado hondamente. Ha sido una educación sentimental, artística y espiritual. Su influencia puede verse en mis poemas, en mis escritos en prosa y en mi vida misma”.³²³

Aunque en obras anteriores como *Pequeña crónica de grandes días* (1990) entre otras, nuestro autor se cuestionaba una serie de aspectos relacionados con Oriente, nuevamente *Vislumbres de la India*, como su propio nombre indica, es un acercamiento difuso y misterioso a la cultura oriental, por la que se siente fascinado:

³²² NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz: las palabras en libertad*, Taurus, 2014, México, Pág. 196

“...Al conocer mejor el Oriente y su literatura, descubrí que el amor existe bajo formas muy distintas en India, China y Japón. Habría que hacer un estudio comparativo entre los modelos del amor...”³²⁴

En mi opinión Paz expone su conocimiento de las civilizaciones milenarias, y trata el tema del amor y el erotismo en cada una de ellas, mostrándonos una vez más su afán por el conocimiento y la comprensión de otras culturas, su conocimiento de lo Otro. Realiza también una valoración de gran calado histórico, antropológico, filosófico que supuso la civilización del Valle del Indo, relacionándola directamente con India, argumentando algunos de los objetos de culto, y las variadísimas representaciones artísticas que las simbolizan:

“El fundamento de la civilización hindú es indoeuropeo. La civilización que nació en el Valle del Indo, más que un origen, es un antecedente. No desconozco, claro, que en Mohenjo-daro y en Harappa aparecen prefiguraciones de la cultura y la religión de la India, como un proto-Shiva, el *lingam*, el culto a la gran Diosa y a los espíritus arbóreos”³²⁵

En esta misma línea Manuel Durán confirma la importancia que ha supuesto Oriente en su obra, dando a la India el protagonismo que se merece, aunque menciona también otros iconos orientales que están presentes en su literatura:

“..Ciertamente su interés por el Oriente ha abierto una nueva dimensión en su obra. La cultura china, el refinado arte del japonés Matsuo Basho, le han interesado, pero el país oriental de mayor influjo

³²³ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, Pág. 86

³²⁴ *Ibid.* Pág. 121

³²⁵ *Vislumbres de la India*, Pág. 108

en él ha sido la India.”³²⁶

Con esta obra consiguió plasmar en un libro todas sus percepciones de India, y respecto a su polémica definición, el propio autor rechaza la idea de que sea un libro de memorias como han expuesto algunos estudiosos de su literatura, y le otorga una función complementaria a sus poemas escritos en la India:

“..No son memorias ni evocaciones; lo que viví y sentí durante los seis años que pasé en India está en mi libro de poemas: *Ladera Este* y en un pequeño libro en prosa: *El Mono Gramático*...En este sentido, este libro no es sino una larga nota a pie de página de los poemas de *Ladera Este*.”³²⁷

Enrique Ruiz-Fornells define este libro como un tributo o regalo de Paz a un amado país por lo que significó en su vida y en su obra, que le descubrió un nuevo mundo, una nueva orilla, en la que identificarse y sentirse pleno, y en el que muchas de sus ideas o teorías pudieron madurar, y en definitiva, como muestra de agradecimiento por los años que estuvo viviendo en este sorprendente y único país:

“En 1995 publicó *Vislumbres de la India*, ensayo donde reúne su saber de ese país tan complicado y a la vez tan absorbente por su exotismo para la mente occidental. Es el resumen de su interpretación de la civilización hindú, es el tributo a una nación que por diferentes circunstancias y en diferentes grados imprime una huella en su persona y su obra, es una despedida a

³²⁶ Manuel Durán: *El impacto del Oriente en la Obra de Octavio Paz: Poesía y Ensayo*. En *Octavio Paz*, Fundamentos 1979, Pág. 173

³²⁷ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, Pág. 42.

unos amigos en los que encontró acogida generosa y desinteresada, es el intento de divulgar e informar al lector interesado de las esencias de un lugar que ama y es, en definitiva, el agradecimiento a un pueblo por el modo en que le trató y le inspiró.”³²⁸

Po otro lado esta obra es una grandiosa fuente de conocimiento en la que encontramos numerosísimas referencias al arte de la India. Estas referencias artísticas pueden darse desde el mundo literario, como es el caso de *El Ramayana* o *El Mahabharata*, como vemos en el siguiente texto, o a través de la escultura, la arquitectura, la danza, la música o la pintura, las artes plásticas y las escénicas, que tanto interesaron a Paz y del las que era gran admirador. Menciona también aquí la gran influencia del *Panchatandra*, colección de fábulas y *jatakas* populares en la iconografía artística anterior, que debido a su éxito universal, dieron lugar en países como Siria y Persia al *Kalila wa Dimna*, o a las *Fables* de La Fontaine :

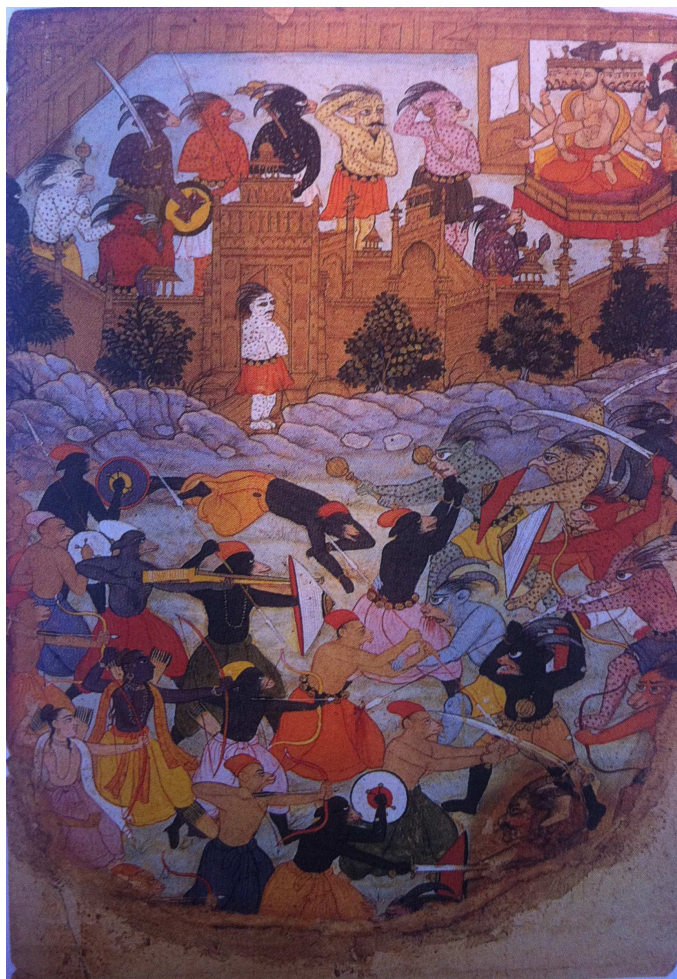
“...Apenas si hablo de la literatura y, sobre todo, de los grandes poemas épicos, el *Mahabharata*³²⁹ y el *Ramayana*. Y algo no menos grave no me ocupo de los cuentos, las fábulas y los apólogos. La influencia del *Panchatandra* ha sido inmensa en los países árabes, en Persia y Europa. Apenas si necesito recordar el libro de *Calila e Dimna*, traducido al español, al latín, al alemán, al francés y a otras lenguas. Varias de las fábulas de

³²⁸ Ruiz-fornells, Enrique, “La India de Octavio Paz: Testimonio y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 2000, Pág. 82

³²⁹ *El Mahabharata*, es el mayor poema de la India. Está compuesto por cien mil versos dobles, y está dividido en dieciocho libros. Su tamaño viene a ser como ocho veces *La Iliada* y *La Odisea* juntas. Este gran poema entraña las leyendas, mitos, e historias que han conformado toda la mitología hindú. Vyasa nos escribe en estos versos hechos históricos acaecidos varios siglos antes de Cristo.

La Fontaine vienen del libro indio...”³³⁰

Paz es consciente de que las escenas de *El Ramayana* son uno de los temas más frecuentes en la pintura miniaturista india, y de ahí también la importancia de estas obras para él. Vemos a continuación una antigua pintura mogol sobre papel, que ilustra una de las escenas de esta gran obra clásica india.



Miniatura sobre *El Ramayana*³³¹

En este texto Paz demuestra que hace un intento por abarcar en

³³⁰ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 42.

³³¹ Fotografía de *India*, de Richard Waterstone, Culturas de la sabiduría, Duncan

su obra todos los ámbitos del arte indio. En el caso de la literatura señala la importancia que esta cultura ha tenido en la literatura latina, como explica en estas líneas, en relación a la literatura francesa. En el siguiente párrafo hace referencia a los *Upanishad* y la influencia de estos textos sagrados indios en las letras occidentales:

“Dara Shikoh tradujo al persa, en 1657, con la ayuda de algún *pandit*, los *Upanishad*. Un orientalista y viajero francés, Anquetil du Perron, hizo una versión al latín de la tradición de Dara. Esta versión, publicada en dos volúmenes en 1801 y 1802, fue la que leyó Schopenhauer. La influencia filosófica de esta traducción ha sido inmensa: por una parte, Nietzsche y, por otra, Emerson.”³³²

Paz menciona los *Upanishads*³³³ por la importancia que estos tienen dentro de la cultura india. Es una colección de textos compuestos entre los siglos VII y V a.C. Forman la última parte de los *Vedas*, y en ellos se plantean una serie de cuestiones filosóficas y místicas, que como explica muy bien Paz en las líneas anteriores tuvieron una gran repercusión en toda la literatura occidental.

En *Vislumbres de la India* se refiere también a la música, que tendrá un aspecto fundamental dentro de la poética de Paz, como ya demostró en *Blanco*. Por otro lado, Paz se refiere al arte musical al

Baird Publishers LTD, 2001, Pág. 53.

³³² PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 57.

³³³ Los *Upanishads*: Colección de 108 textos compuestos entre los siglos VII y V a.C. Constituyen la última parte de los *Vedas*, y como ya hemos dicho, tratan cuestiones filosóficas y místicas que serán de gran importancia en el hinduismo y también en la cultura occidental. El objetivo trascendental de los *Upanishads* era el deseo de liberación de la trans migración, que se conseguía a través de la meditación, el yoga

hablar de las relaciones entre el islamismo y el hinduismo de la India:

“...No menos importante que la historia –y acaso más significativa desde el punto de vista de las relaciones entre la cultura hindú y musulmana– fue la música. Es sabido que la música hindú influyó profundamente en la árabe y en la de Asia Central. Por eso dije más arriba que entre las cosas que unían a las dos comunidades se encuentra el arte musical”.

Expone aquí la música como nexo unitivo entre religiones y culturas. La música es parte esencial de la cultura india. Para los indios el sonido está en el corazón del proceso de creación. La sílaba sagrada *Om* representa la esencia del universo y su sonido representa la energía primera que unifica el mundo. Tal es su importancia, como resalta Paz más arriba, que está incluida en los textos védicos. Y es trascendental la influencia que tendrá en otras culturas como es el caso de la musulmana. Representación de la sílaba sagrada *Om*:



Mantra Om. Se representa de forma parecida al número Tri

y el ascetismo.

sánscrito, símbolo del fuego y de cualquier concepto tripartito³³⁴

La música hindú estaba ya presente en los poemas del *Samaveda*. El *Raga* es el sentimiento melódico, y es bastante parecido en todas las tradiciones musicales clásicas indias. Existen dos tendencias fundamentales de música clásica, la escuela indostaní del norte de India y la escuela *Karnataka*, característica del sur de la India. La música juega un papel fundamental en los templos de culto del sur de la India. Diferentes escuelas pictóricas fomentaron la creación de variadísimas pinturas indias en relación con este arte musical, en las que se representan a diferentes deidades hindúes tocando instrumentos musicales como el sitar, que es un elemento fundamental en la música clásica indostaní.

³³⁴ Fotografía de Arte y Cultura de India, Ob.Cit., Pág. 132



Malva. Los *Ragmala*, composiciones pictóricas inspiradas en la música³³⁵.

La escuela Rajasthani de miniatura de *Malva* es muy importante dentro de arte pictórico de la India³³⁶.

Aunque hace unas bonitas referencias a la música y a la palabra, Paz privilegia la escultura y las formas artesanales que

³³⁵ *Arte y Cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 129.

³³⁶ Carmen García-Ormaechea, dice al respecto:

“Artísticamente lo más importante de Malva es su Escuela Rajasthani de miniatura, que florece en los ss. XVII y XVIII, en la que destacan sus excelentes *ragmala* (el pintor más famoso fue *Sukhadeva*, activo en 1660). Las ilustraciones de Malva son ingenuas, frescas, llenas de vitalidad; sus composiciones son sencillas, con pocos elementos y dispuestos simétricamente, pero siempre algún elemento rompe el estatismo con un suave movimiento ondulado; los colores, vivos y planos, alteran la realidad reclamando la atención del espectador sobre los campos azules y los cielos

ejercen una sutil sugestión en su obra especialmente por su sensualidad, y señala al mismo tiempo ciertas comparaciones entre la escultura india y la mexicana:

“La escultura fue mi primera revelación y la más duradera. No pienso únicamente en las obras de las altas épocas –ya referí la impresión que me causaron las esculturas de la Isla de Elefanta- sino en los prodigios mínimos que son los objetos populares, hechos de barro, metal o madera, sonoros como pájaros, formas fantásticas nacidas de las manos de un artesano anónimo. La gran escultura india es naturalista como la griega y la romana y así se sitúa en un universo estético opuesto al de la escultura del antiguo México, amante de las abstracciones terribles”.³³⁷

Paz, se centra, en este caso, en una escultura menor, diferente de las grandes esculturas de los templos indios. Nos está remitiendo aquí a una escultura que él mismo denomina de “prodigios mínimos”, calificándola como naturalista e identificándola con la escultura clásica occidental, en contraposición con la mexicana, si bien la mexicana presenta a su vez sus rasgos originales.

También son numerosísimas las referencias a la arquitectura de los templos indios. Comenta algunos de los santuarios budistas más importantes destacando el importante referente que supone la naturaleza en esta arquitectura y en este arte en general, y menciona algunas de las más sorprendentes obras arquitectónicas de India como el templo de Ellora, como ejemplo de templo-montaña, y Ajanta como símbolo de santuario excavado en el corazón de la tierra. Ejemplos de

anaranjados”.

obras artísticas que por encima de todo, reflejan el respeto por la naturaleza, y que son iconos de una arquitectura coherente con el pensamiento y el sentimiento indio:

“El monismo idealista levanta sus grandes construcciones de concepto por eliminación y sucesivas negaciones. El absoluto, el principio en cuyo seno se disuelven todas las contradicciones (*Brahman*), <no es esto ni esto otro>. Ningún predicado le conviene, todos lo limitan. Con el mismo método se ha edificado el gran templo de *Ellora*, que no es sino una montaña tallada; también los santuarios de *Ajanta*, *Karli* y otros sitios son excavaciones en las rocas inmensas. Doble y grandioso designio: esculpir montañas, construir edificios de razones sobre un reflejo en el abismo. Hay una absoluta correspondencia entre el pensamiento hindú, su arquitectura y su escultura”³³⁸

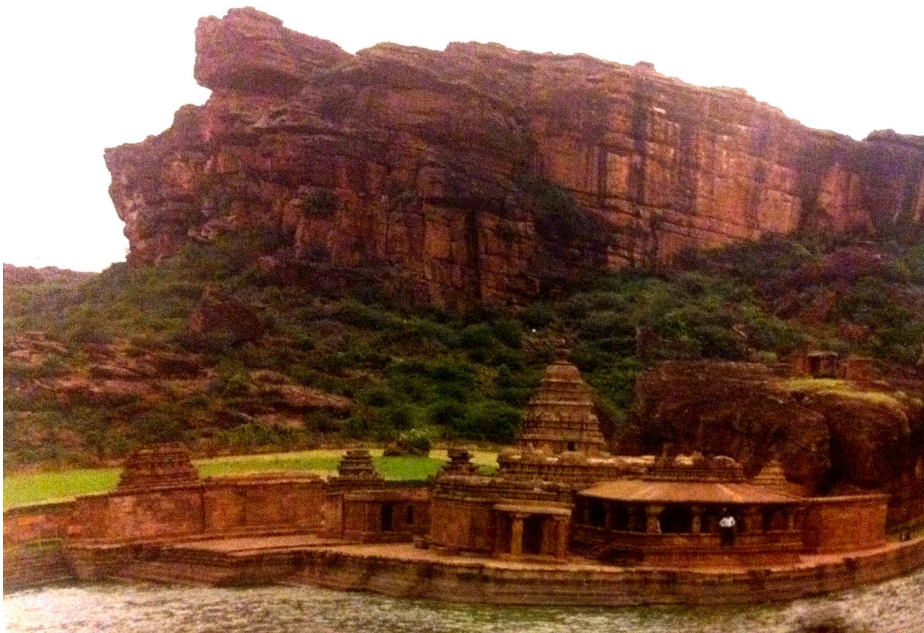


Parvati, representada en un altorrelieve decorativo de *Ellora*³³⁹

³³⁷ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 161.

³³⁸ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 163

Paz señala en este texto el reflejo de la naturaleza en las obras arquitectónicas indias, recalcando una vez más la relación, fundamental en esta cultura, de la naturaleza y el arte. Respecto a esto Paz comenta la diferencia entre el arte románico que concibe el templo como un espacio sobrenatural, a diferencia del templo indio que está hecho a medida de la naturaleza, en base a ella. El arte indio se identifica en la naturaleza, no intenta superarla, sino que la respeta y la alaba, rasgo puramente indio.



Templo de *Bhutanatha* en Badami, periodo chalukya, siglo XII d.C.³⁴⁰

En esta fotografía se observa una vez más, como el templo se adapta al medio, se hace un hueco a los pies de esa grandiosa naturaleza, sin superarla, respetándola. Respecto a este rasgo

³³⁹ Fotografía de *El arte indio*, de Carmen García-Ormaechea, Ob. Cit. Pág. 91.

³⁴⁰ Fotografía de *El arte de India*, de Eva Fernández del Campo, Ob. Cit. Pág. 178

sagrado, Carmen García-Ormaechea explica esta idea puramente india de la transformación de la naturaleza en arte:

“La integración en la naturaleza es una actitud generalizada en el mundo indio. El indio no sólo respetará la naturaleza, sino que se integrará en ella tratando de adaptarse al orden universal, en el que el hombre no es más que un tipo de reencarnación del sistema de purificación *kármica*...La transformación de la naturaleza en arte se materializa cuando observamos su tradición arquitectónica; el indio excava sus templos en las montañas estructurando el espacio con una visión cósmica”³⁴¹

De igual modo, comenta el libro considerándolo como un compendio sobre la India, donde guarda todos los aspectos, de diferente índole. Enrique Ruiz-Fornells confirma el afán de estudio y conocimiento que nuestro autor muestra en esta obra, por todos los aspectos que atañen a este país, desde un punto de vista tanto antropológico y social, como filosófico:

“Octavio Paz en *Vislumbres de la India* estudia los problemas básicos de esa nación. No olvida ninguno. Religión, filosofía, historia son actividades que van siendo observadas bajo su alerta y bien intencionado pensamiento”³⁴².

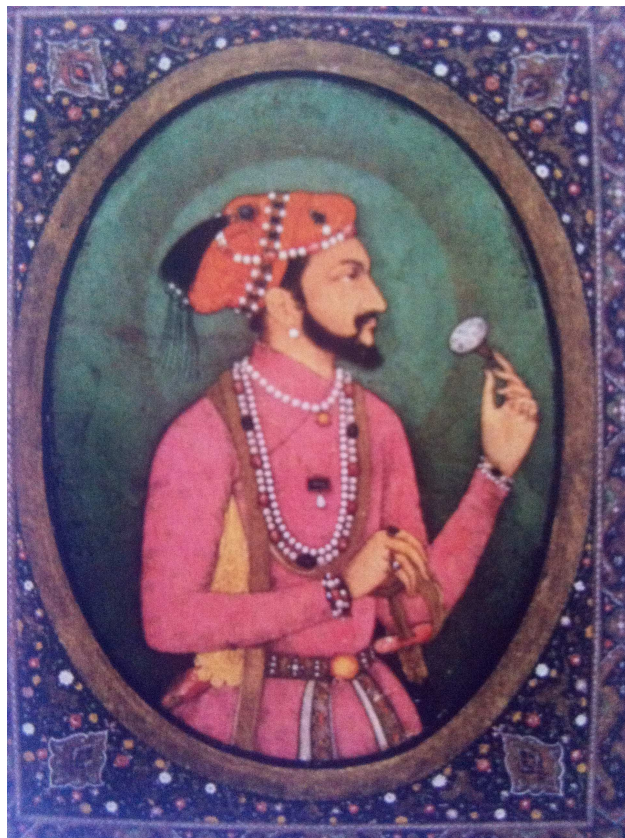
Es objeto fundamental de esta tesis destacar que Paz comenta también en este libro grandes obras de arte arquitectónicas como el *Taj Mahal*, mostrándonos además su gran conocimiento sobre la historia de India y de los personajes más influyentes de este país,

³⁴¹ GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, *El Arte indio*, Historia 16, Pág. 6.

³⁴² RUIZ-FORNELLS, Enrique, “La India de Octavio Paz: testimonio y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Enero 2000, Pág. 88.

como es el caso del rey Shan Jahan³⁴³, que fomentó activamente la riqueza cultural y artística de su nación, con maravillosos ejemplos arquitectónicos como el *Taj Mahal*:

“*Shah Jahan* es famoso, con justicia, por las obras de arquitectura que dejó en Agra, Delhi y otros lugares. Fue un período de esplendor artístico. Sus últimos años fueron de pena y desolación. Primero la muerte de *Mumtaz Mahal*³⁴⁴, a cuya memoria construyó el famoso mausoleo conocido como *Taj Mahal*..”³⁴⁵



Shan Jahan examinando un sello real, 1628³⁴⁶

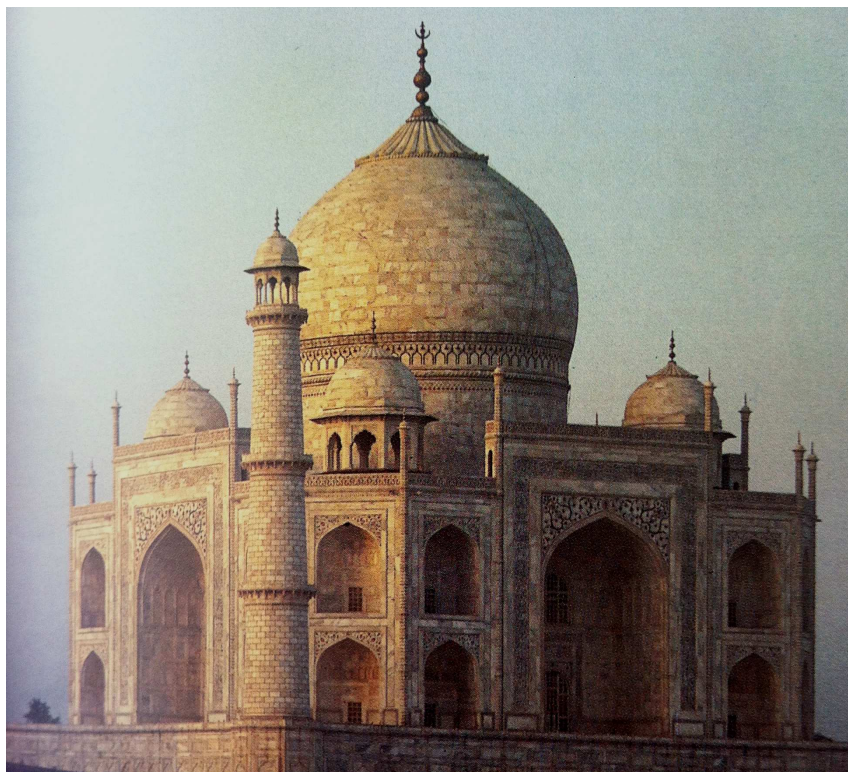
³⁴³ Shah Jahan (1592-1666). También llamado el Emperador del Mundo. Fue el quinto emperador del Imperio mogol en la India desde 1628 a 1658. Dedicó a su esposa el *Taj Mahal*. Desde el punto de vista artístico fue un famoso gemólogo y construyó bellísimos palacios, de una gran importancia arquitectónica.

³⁴⁴ *Mumtaz Mahal*. (1612-1631). También llamada “La Favorita del Palacio”. Fue la cuarta mujer del emperador mogol *Sha Jahan*.

³⁴⁵ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, Pág. 56.

³⁴⁶ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 340.

El *Taj Mahal* también llamado “Corona del Palacio”, fue construido entre 1631 y 1653 por *Shah Jahan* en honor a su amada esposa *Mumtaz Mahal*, como explica Octavio Paz en el texto que precede. Está ubicado en Agra, y es uno de los más famosos mausoleos, por ser símbolo de una romántica historia de amor. Es además un tesoro por el maravilloso material con el que está construido, el mármol blanco de *Makrana*, con incrustaciones de piedras preciosas y semipreciosas de diversos colores.



Taj Mahal ³⁴⁷

Por otro lado, en *Vislumbres de la India*, Paz comenta una de las obras de arte maestras de la literatura india, El *Bhagavad Gita*,³⁴⁸ y lo hace en este caso, en relación al inamovible sistema jerárquico de castas establecido en la India, como muestra de su preocupación e interés por la sociedad hindú, dirigido por un sistema ancestral y místico basado en la teoría de la reencarnación y que no puede ser alterado por el hombre:

“La casta reproduce al orden natural: se inserta en la naturaleza y en sus movimientos, que son las reiteraciones de una ley inmutable. En el *Bhagavad Gita*, el dios *Krishna* la dice al héroe *Arjuna*: la casta es uno de los ejes de la rueda cósmica.”³⁴⁹

Hace referencia en este texto a la Rueda cósmica o de la reencarnación, *Samsara*, que es el ciclo del nacimiento, vida, muerte y reencarnación. Esto está directamente relacionado una vez más, con el tiempo cíclico que tanto obsesiona a Paz. Se refiere en este texto también al sistema de castas que impera en la India, cuyo fundamento es la ley *kármika*, que indica que nuestra vida actual es la consecuencia de nuestras anteriores vidas. Menciona el *Bhagavad Gita*, poema filosófico del s. IV, que constituye el libro sexto de la gran epopeya *El Mahabharata*, protagonizado por el dios *Krishna* y el héroe *Arjuna*.

Igualmente demuestra sus conocimientos sobre poesía oriental

³⁴⁷ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 145

³⁴⁸ *Bhagavad Gita*. En el hinduismo es un texto sagrado primordial. Es uno de los libros clásicos religiosos más importantes del mundo. Como sus enseñanzas son

en general, y también sobre las diferentes lenguas que se daban al mismo tiempo:

“*Babur*³⁵⁰, el primer emperador mogol, era originario de Fargana, una tierra célebre por la hermosura y la agilidad de sus caballos, cantados en la poesía china. *Babur* escribió su célebres *Memorias* en turco. Sin embargo, el persa fue la lengua de la corte y en ella escribió sus *Memorias* el emperador *Jahangir*,³⁵¹ biznieto de *Babur*”.³⁵²

Expone también la rica idiosincrasia de la India, su mezcla de culturas, su variada expresión artística y su rica historia desde un punto de vista antropológico desde sus ancestros a la modernidad, rasgo que interesa profundamente a Paz:

“La India es un museo etnográfico e histórico. Pero es un museo vivo y en el que coinciden la modernidad más moderna con arcaísmos que han sobrevivido milenios”.³⁵³

Destaca a su vez, la importancia de grandes intelectuales de toda índole reconocidos internacionalmente, reseñando la figura de los escritores indios y sus grandes obras literarias escritas en inglés, por su accesibilidad y expansión por todo el mundo, tales como Salman Rushdie, Narayan y Tagore:

“Tuvo, y tiene matemáticos, físicos, biólogos e historiadores de primer orden, para no citar a grandes poetas como Tagore. Muchos de esos escritores escriben en inglés y son justamente

consideradas eternas, no se da importancia al año en que se redactó.

³⁴⁹ PAZ, Octavio, *Vishumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, Pág. 80

³⁵⁰ Babur: (1483-1530). Emperador del imperio mogol. Se interesó por la poesía.

³⁵¹ Jahangir: (1569-1627). Fue gobernante del imperio mogol desde 1605 hasta su muerte.

³⁵² *Ibid.*, Pág. 81

³⁵³ *Ibid.*, Pág. 87

estimados por sus novelas y libros de cuentos. Pienso, claro está, en Salman Rushdie³⁵⁴ pero también en escritores menos ruidosos, como R.K. Narayan³⁵⁵. La preeminencia de la literatura india escrita en inglés -los casos de Chaudhuri³⁵⁶ y de Ved Metha³⁵⁷ son otro ejemplo- no se debe únicamente a los méritos literarios de esas obras, aunque las de los autores que he citado los tienen en alto grado, sino a su accesibilidad.”³⁵⁸

Menciona a su vez a otros poetas indios que escribieron poemas eróticos como Dharmakirti³⁵⁹ y analiza el aspecto polifacético de la obra de estos autores, cuya plasticidad parece relacionarles con la escultura, arte, como se ha indicado previamente, que resultó ser uno de los preferidos por el poeta:

“Cito el caso de Dharmakirti porque me parece un ejemplo, entre muchos, de esta desconcertante unión entre pensamiento y sensualidad, abstracción y deleite de los sentidos. El filósofo Dharmakirti reduce al absurdo todos los razonamientos; el poeta Dharmakirti, ante un cuerpo de mujer, reduce al absurdo toda su dialéctica...Dejó siete tratados de lógica, varios comentarios sobre los sutras y un puñado de poemas eróticos.”³⁶⁰

Igualmente compara la poesía sánscrita con la grecolatina, resaltando de ellas su gran sensualidad y su armoniosa belleza, dándole un lugar especial a la belleza espiritual, en el caso de la

³⁵⁴ Salman Rushdie: Escritor angloindio de escritura inglesa, que nació en Bombay en 1947. Publicó *Los versos satánicos*, obra por la cual fue condenado a muerte por Jomeini, por lo que fue puesto bajo protección del gobierno británico desde entonces.

³⁵⁵ R.K. Narayan: (1906-2001). Escritor indio, que escribía en inglés. Uno de los grandes narradores del siglo XX.

³⁵⁶ Chaudhuri: Escritor bengalí inglés que nació en 1897.

³⁵⁷ Ved Metha: Escritor que nació en la India británica hindú.

³⁵⁸ *Ibid.*, Pág. 90

³⁵⁹ Dharmakirti: Poeta y filósofo indio. Nació a finales del siglo VII en Trimalaya, al sur de India.

primera, pues es un rasgo esencial por encima incluso de la forma. Por otra parte, cabe resaltar cómo incluso en la literatura busca esa plasticidad que otorgan los sentidos:

“La gran poesía sánscrita comparte con la griega y con la latina la elocuencia, la nobleza y la sensualidad de las formas, la violencia y sublimidad de las pasiones, en fin, la plenitud del gran arte pero, como sus hermanas, no sabe callar. Ignora el secreto de los chinos y los japoneses: la insinuación, la alusión oblicua. Su valor supremo es la belleza, la corporal y la espiritual, entendidas ambas como armonía entre las partes³⁶¹.

Asimismo, relaciona los elementos de semejanza de la poesía clásica india y la de los poetas renacentistas por su belleza y sus formas perfectas, aunque también comenta sus más marcadas diferencias como es el carácter melancólico que tiene a menudo la poesía renacentista y de la que carece la sánscrita:

“La belleza de ciertos poemas de la poesía clásica (*Kavya*) me hace pensar también en poetas renacentistas como Tasso. Triunfo del verso de perfecta factura hecho de una línea melodiosa, resuelta en escultura y movimiento. Pero en los poemas sánscritos no aparece un sentimiento frecuente en la poesía de Tasso y otros poetas de esa época: la melancolía”³⁶²

Y prosigue comentando algunos aspectos eróticos de esta poesía, que tienen un carácter inconfundiblemente *tantra*, y que hace referencia a una escena india, que ha sido representada artísticamente muchísimas veces, la transformación de *Parvati* en la terrible diosa

³⁶⁰ *Vishlumbres de la India*. Ob. Cit., Pág. 165

³⁶¹ *Ibid.*, Pág. 166.

Durga, escenas de una gran dualidad pues los protagonistas sufren una metamorfosis que cambia las posiciones de los personajes en la escena, pasando *Parvati* de tener una dulce imagen a convertirse en una diosa terrible:

“En los poemas indios, en cambio, figura una nota rara en los nuestros; la molicie, ese momento en que la forma, sin perder su elegancia, parece vacilar, presa de un placer extremo, hasta que desfallece en una deliciosa caída. El poema se vuelve un cuerpo desnudo, recamado de joyas y que yace vencido. La molicie es un efluvio que resplandece y desintegra. También es un agente de metamorfosis: el cuerpo masculino, desfalleciente por el exceso de placer, se retuerce como el de una muchacha y, a su vez, el cuerpo femenino, aguijoneado e incluso encabritado por el deseo, salta sobre su pareja como un tigre. La transposición añade ambigüedad al combate erótico: *Krishna* parece a veces una doncella y la grácil *Parvati* se convierte, en un abrir y cerrar de ojos en la terrible *Durga*. En una famosa colección de poemas atribuidos a *Bilhana* (¿siglo XI?) pueden leerse estos versos:

“Todavía hoy recuerdo sus aretes de oro,
Círculos de fulgores, rozando sus mejillas
-jera tanto su ardor al cambiar posiciones!-
mientras que su meneo, rítmico en el comienzo,
al galope después, en perlas convertía
las gotas de sudor que su piel constelaban”³⁶³

Paz indica en este texto, como gran conocedor de los ritos indios y tantras, que la forma benigna de *Devi* era *Parvati*, y las formas terribles de la diosa *Devi*, eran *Kali* y *Durga*, y eran adoradas a través de ritos tántricos. A *Devi* como diosa madre se la asocia con la

³⁶² *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 169.

³⁶³ *Ibid.* Pág. 169-170

fertilidad, y se la representa también por medio del *yoní*, el principio femenino, y es la portadora del poder divino. La siguiente ilustración es una escultura de la diosa *Durga*:



Decoración escultórica del templo dedicado a Durga en Aihole³⁶⁴

Por otro lado, nuestro autor, relaciona y compara la poesía sánscrita, de gran sensibilidad, con la escultura, pues ambas poseen la capacidad de palparse y sentirse:

“La observación es justa: la poesía sánscrita, a un tiempo sensible y palpable, evoca la plasticidad de la escultura.

³⁶⁴ Fotografía de *El arte indio*, de Carmen García-Ormaechea, Ob. Cit., Pág. 77.

Como los cuerpos y las formas de las estatuas y los relieves,
las palabras se miran y se tocan.”³⁶⁵

Igualmente en el apartado final de este libro, reflexionando sobre una antología de poemas eróticos escritos por un monje budista, el autor comenta la relación entre la religión y el erotismo, y menciona así grandes obras de arte arquitectónicas indias en las que esta comunión de lo espiritual y lo terrenal se hace presente a través del erotismo y la sensualidad, que acogen al fiel en estos recintos sagrados de una forma natural y creativa:

“No es extraño que un monje budista incluya en una antología poemas eróticos. La alianza entre el erotismo y la religión, particularmente intensa en el hinduismo, aparece también en el budismo, por ejemplo en los grandes santuarios de Sanchi y Karli.”³⁶⁶

En relación a la historia de la India también analiza la superposición de culturas y ritos, muy cotidianos y numerosos, ya que debido a la riqueza de religiones, dioses, santos y héroes que tiene este país, se celebran abundantes festivales religiosos:

“En el shivaísmo de Cachemira hay resonancias sufíes; por ejemplo en Lala, profetisa del siglo XIV. En los poemas que nos ha dejado, el yoga se une a la tradición del exaltado erotismo místico de los poetas sufíes:

Danza, Lala, vestida sólo de aire,
canta, Lala, cubierta sólo de cielo:
aire y cielo, ¿hay vestidos más hermoso?”³⁶⁷

³⁶⁵ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 173

³⁶⁶ *Ibid.*, Pág. 227

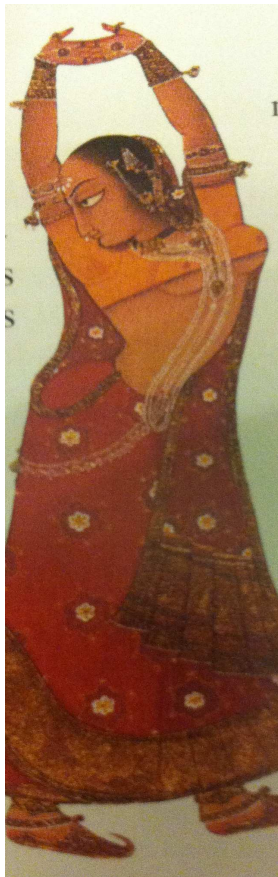
³⁶⁷ *Ibid.*, Pág. 101

Reflexiona también sobre los ritos tántricos de algunas celebraciones, como por ejemplo las orgías en las que los fieles se perturbaban por el exceso comida, drogas y sexo, en los que se creía que la relación sexual era un equivalente al proceso divino de la creación:

“Pienso en el festín tántrico, una comida ritual de ciertas sectas en las que se mezclan los alimentos y las sustancias, se come carne, se bebe alcohol o se ingieren drogas alucinógenas. La ceremonia termina con la copulación entre los participantes, hombres y mujeres”.³⁶⁸

Respecto a esto creo importante señalar que la vía sexual es tan solo uno de los caminos por los que se puede optar para alcanzar la verdad en el tantrismo, no la única. Creer que el tantra es tan solo igual a sexualidad es un tópico occidental absolutamente erróneo, que ha colaborado junto con otras falsas teorías fomentadas desde la incomprensión y el desconocimiento de las culturas orientales, al alejamiento no sólo físico, sino también mental, creando unas barreras psicológicas que han impedido el acercamiento a esta cultura, como afirma Eva Fernández del Campo en *El arte de India* (pág. 15).

Volviendo al texto anterior, vemos que la danza era un elemento fundamental en las celebraciones y los rituales hindúes y tántricos. La siguiente ilustración muestra una pintura Rahastaní de una cortesana bailando:



Pintura Rajasthaní del siglo XVIII, *Danzarina cortesana*³⁶⁹

Así mismo, hace una relación directa entre la poesía sánscrita y el erotismo, enlazando la erótica hindú con el tantrismo. Paz encadena la erótica con la literatura. En relación a esta idea Guadalupe Nettel afirma:

“En *Vislumbres de la India*, al comienzo de la sección titulada “Castidad y longevidad”, aparece esta cita del poeta Bhartrihari (¿siglo V?):

“¿Para qué toda esa hueca palabrería?
Sólo dos mundos valen la devoción de un hombre:
la juventud de una mujer de pechos generosos,
inflamada por el vino ardiente deseo,

³⁶⁸ Íbid., Pág. 101-102.

³⁶⁹ Fotografía de *India*, de Richard Waterstone, Evergreen, Duncan Baird Publishers LTD, 1996, Pág. 120.

o la selva del anacoreta”³⁷⁰

En este pasaje, la alternativa es clara: ya sea el deseo del placer sexual, ya sea el deseo de la liberación interior. Aun si el conjunto de los temas tratados por Octavio Paz es muy vasto, estos dos son especialmente recurrentes: por un lado el erotismo, por el otro la mística.

El vínculo con la sexualidad es, por cierto, un tema importante para comprender los lazos y las diferencias entre la cultura occidental y la india, pero también para entender la propia experiencia de Paz. Así pues, a partir de una pregunta clave (¿qué implica la castidad e estas dos culturas?), se dedica a reflexionar sobre la “liberación” desde el punto de vista religioso en estas dos tradiciones”³⁷¹

Igualmente Paz expone la relación de esta literatura erótica con las esculturas sensuales o *mithunas* de los templos marcados por el arte del tantrismo, y hace referencia a Vidyakara, poeta budista que vivió en el s.XI, famoso por su poesía sánscrita erótica³⁷²:

“En la antología de poesía sánscrita de Vidyakara, traducida hace algún tiempo al inglés por el profesor Daniel H. Ingalls, la gran mayoría de los poemas son eróticos. No es extraño que el autor de la selección haya sido un monje budista. Tanto en los santuarios budistas como en los de jainistas e hindúes abundan las figuras eróticas. Algunos templos, como los de *Konarak* y *Khajuraho*, pueden verse como manuales de posiciones sexuales. *Kamasutras* esculpidos.”³⁷³

³⁷⁰ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 180

³⁷¹ PAZ, Octavio, *Las palabras en Libertad*, Taurus, México, 2014, Pág. 216.

³⁷² Un ejemplo de su poesía erótica sería el siguiente poema perteneciente a su antología *Subhasitaratnakosa*:

“Cuando en la batalla de amor ella sufrió
heridas profundas de dientes y uñas
podría haber muerto, si no hubiera sido porque bebió
néctar y ambrosía de boca de su amante”

Absolutamente relacionado con lo anterior, está la imagen del *Kundalini* o energía sexual, libido sexual del *Tantra*, representada como unas serpientes enroscadas en un falo imaginario. La *kundalini* tiene muchas manifestaciones iconográficas, que suponen una gran muestra del arte indio, y más específicamente del arte *tantra*. A continuación podemos observar una de las representaciones artísticas más famosas:



Pareja de serpientes, *Kundalini*, símbolo de energía cósmica, enroscadas en torno a un *lingam* invisible. Basholi, siglo XVIII. Aguada sobre papel.³⁷⁴

Asimismo, Paz analiza los rasgos *tantras* respecto al placer sexual como energía cósmica que crea el mundo, y sobre la abstinencia sexual de los *yoguis*, y explica como éstos realizan la

³⁷³ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Pág. 164

retención seminal para alcanzar la liberación. Menciona a su vez al dios *Kama* (Amor Cósmico), divinidad del hinduismo que aparece en los *Vedas* como icono de fuerza y en relación directa con las reencarnaciones, de cuyo nombre derivará el nombre del *Kamasutra* o Libro del Amor:

“El placer sexual es, en sí mismo, valioso. Para los hindúes es uno de los cuatro fines del hombre. Aparte de ser una fuerza cósmica, uno de los agentes del movimiento universal, el deseo (*Kama*) es también un dios, semejante al Eros de los griegos. *Kama* es un dios porque el deseo, en su forma más pura y activa, es energía sagrada: mueve a la naturaleza entera, y a los hombres. En esta visión de la sexualidad como energía cósmica y del cuerpo como reserva de energía creadora reside una de las causas, probablemente la más antigua, de la abstinencia sexual...La castidad comenzó por ser una práctica dirigida a atesorar vida y energía vital...Esta idea es uno de los fundamentos de la filosofía Yoga y del tantrismo”³⁷⁴.

Expone sus conocimientos sobre las grandes obras literarias clásicas, tales como *El Mahabharata*, la gran epopeya hindú de carácter histórico que escribió Vyasa y que narra los enfrentamientos por el trono de *Hastinapura*, de dos dinastías de una misma familia, los *Pandava* y los *Kaurava*, que supone un infinito manantial de creación para el arte y el pensamiento indio. Composición de doscientos mil versos repartidos entre los SS. II y VII, que incluye a su vez otras grandes obras literarias como el *Bhagavad Gita* o “Canto del Señor”, poema filosófico del S. IV, protagonizado por *Krishna* y *Arjuna*

³⁷⁴ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 144.

(protagonista de *El Mahabharata*), que constituye el sexto libro de la epopeya, y que se acabará convirtiendo en la doctrina de los seguidores de Krishna.



Manuscrito del siglo XVIII que muestra a Vyasa (con barba), dictando el *Mahabharata* al dios de cabeza de elefante *Ganesha*, con *Durga* encima y *Brahma* debajo³⁷⁶

Pone de manifiesto una vez más su conocimiento de la cultura india con la exposición que hace a su vez en el siguiente fragmento de *El Ramayana*, otra de las grandes obras clásicas

³⁷⁵ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 183.

³⁷⁶ *Fotografía de India*, Ob. Cit., Pág. 57

literarias hindúes, epopeya de carácter moralizante escrita por Valmiki en sánscrito popular en el S.I, que recoge la versión oral transmitida desde el S.VII a. C. en seiscientos cuarenta y cinco cantos, divididos en siete libros, en los que se realizan magníficas descripciones de los héroes indios, como es el caso del príncipe *Rama*, que será desterrado injustamente, pero que finalmente reinará al ser aclamado por su pueblo. Esta obra constituirá el ideal del pensamiento hindú y una fuente artística de gran importancia:

“En el transcurso de los siglos la religión brahmánica produjo complejos sistemas filosóficos y, sobre todo, dos grandes poemas épicos, *el Mahabharata* y *el Ramayana*. El primero es un cosmos verbal que contiene uno de los textos más hermosos y profundos de la literatura universal: el *Bhagavad Gita* (El Canto del Señor). Además, *el Mahabharata* es una emocionante historia épica que cuenta las luchas que dividen a una familia de príncipes”³⁷⁷.

Del mismo modo comenta en este libro algunas obras de arte escultóricas indias como el *Trimurti de Elefanta*³⁷⁸ y expone como le deslumbró esta gran creación artística, que destaca en el interior de una cueva excavada y decorada escultóricamente de forma excepcional por la escuela *Chalukya*, ubicada en una pequeña isla de la bahía de Bombay. Deslumbrante busto tricéfalo de *Shiva* de seis metros de alto por seis metros de ancho, junto con ocho altorrelieves de similar

³⁷⁷ Ob., Cit., pág. 104

³⁷⁸ *Trimurti de Elefanta*: Que significa las tres caras o las tres formas, y muestra los tres rostros de Shiva; el Señor *Brahma* (el creador), el Señor *Vishnu* (el preservador) y el Señor *Shiva* (el destructor del universo). Y estas tres deidades forman la trinidad del hinduismo o *Trimurti*. Es una pieza tallada en piedra en las Grutas de Elefanta,

tamaño, que representan al dios de cuerpo entero protagonizando importantes pasajes mitológicos, y que constituyen la obra escultórica más importante dedicada a *Shiva*, determinando así la iconografía posterior de este dios. Refleja la triple función del dios a través de su representación con los tres rostros: uno frontal e imperturbable, que representa la creación, otro a la izquierda que simboliza la perseverancia y otro último a la derecha con una imagen terrible que representa la destrucción.

“Hablé de mi desembarco en Bombay una mañana de hace cuarenta años: todavía respiro el aire húmedo, veo y oigo a la multitud en las calles, recuerdo los colores brillantes de los saris, el rumor de las voces, mi deslumbramiento ante el *Trimurti de Elefanta*.”³⁷⁹



*Trimurti de Elefanta*³⁸⁰

que se encuentran en la isla de Elefanta, en la región de Bombay.

³⁷⁹ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, 1995, Pág. 159.

En el siguiente texto valora las diferencias entre el ascetismo hindú y el cristiano, dando las claves principales en cada uno de ellos, y exponiendo la redención cristiana frente a la liberación hindú como antagónicas interpretaciones del erotismo:

“El deseo del placer sexual o el deseo de liberación de la cadena de las transmigraciones a que nos invita el ermitaño en la selva o en la caverna de una montaña. En este dominio también aparece una divergencia entre el ascetismo hindú y el occidental. Las diferencias entre el ascetismo hindú y el cristiano no son menos sino más acusadas que las eróticas. La palabra clave del erotismo occidental es violación. Es una afirmación de orden moral y psicológico; la del hindú es placer. Asimismo, en el ascetismo cristiano el concepto central es redención; en el de la India, liberación. Estos dos términos encierran ideas opuestas sobre el mundo y el trasmundo, sobre el cuerpo y el alma”³⁸¹.

Por otro lado, Paz analiza en este libro “*el sermón de Sarnath de Buda*”, que se basa en las Cuatro Nobles Verdades, es el primer sermón de Buda y es también conocido como *La primera vuelta de la rueda de la ley*. Es a su vez relacionado con otra gran obra de arte indio que es el *Capitel de Sarnath*³⁸²:

³⁸⁰ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 184

³⁸¹ Octavio Paz. *Vislumbres de la India*. Seix Barral. 1995. Pág. 175-176

³⁸² Quien mejor puede documentarnos en relación a esta obra de arte, es Carmen García-Ormaechea:

“*El Capitel de Sarnath*: Es la pieza clave del estilo *Maurya*, porque materializa la utilización del budismo como vehículo de unificación política. Es una excelente arenisca de *Chunar*, pulimentada a la perfección con una técnica hoy desconocida, este monolito de más de 2 m de altura remataba la *Stamba de Sarnath*, el recinto sagrado fundado por los monjes budistas desde que Buda predicara por primera vez: el *Sermón de Sarnath*. Es la primera obra de arte budista y lógicamente presenta una iconografía *hinayana*, que no permite la personificación de Buda. Los cuatro leones confrontados simbolizan a Buda predicando a los cuatro puntos cardinales.” (*El arte Indio*, Ob. Cit., Pág. 25-26)

“En el sermón de Sarnath el Buda `echó a andar la rueda de la ley, es decir, enunció la doctrina y la resumió en cuatro verdades”.³⁸³



*El Capitel de Sarnath. Estilo Maurya (250 a.C.) Museo Arqueológico de Sarnath, Benarés*³⁸⁴

En *Vislumbres de la India*, Paz describe el arte indio, comentando sus rasgos más distintivos y peculiares, como su naturalismo y su abstracción al mismo tiempo, y su exclusiva ambigüedad:

“El genio indio es amor por la abstracción más alta, y simultáneamente, pasión por la imagen concreta. A veces es rico; otras prolijo. Nos fascina y nos cansa. Ha creado el arte más lúcido y el más

³⁸³ PAZ, Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 187.

³⁸⁴ Fotografía de *El arte Indio*, Ob. Cit., Pág. 25

instintivo. Es abstracto y naturalista, sexual e intelectual, pedante y sublime. Todo junto. Vive entre los extremos, abraza los extremos, plantado en la tierra e imantado por una más allá invisible”³⁸⁵.

Igualmente reflexiona en esta obra sobre otra de sus grandes obsesiones, el tema del tiempo, y la creación cíclica del mundo, exponiendo brevemente lo que supuso este concepto en las diversas culturas, y cómo se analiza y se entiende en cada una de ellas, y señala además, la teoría de los indios mexicanos que se correspondía con la actual teoría del sol:

“La idea de sucesivas creaciones cósmicas y la concomitante de edades o eras del mundo aparecen en muchos pueblos. Fue una creencia de los indios americanos; los antiguos mexicanos decían que el número de las creaciones, que ellos llamaban soles, eran cinco. La última, la quinta, era la actual: sol de movimiento. Estas creencias también figuran en otros pueblos del Oriente, el Asia Menor y el Mediterráneo”. ³⁸⁶

Finalizando este libro vuelve a meditar sobre el arte de la India a modo de colofón, haciendo una preciosa descripción de la Isla de Elefanta, acompañada de un lindo poema que dedica a *Shiva y Parvati*, como broche final de esta gran obra, que refleja muy bien el impactante recuerdo que dejó en él este incomparable lugar que ya formaba parte de su propio ser:

“En Bombay nos instalamos en el *Taj Mahal* y visitamos a algunos amigos. El último domingo lo pasamos en la Isla de Elefanta. Había sido mi primera experiencia del arte de la India; también había sido la primera de Marie José, años después

³⁸⁵ PAZ, Octavio, *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 199.

³⁸⁶ *Ibid.* Pág, 202

de la mía y antes de conocernos. Los turistas eran numerosos y esto malogró al principio nuestra visita. Pero la belleza del lugar acabó por vencer todas las distracciones e intrusiones. El azul del mar y del cielo; la bahía redonda y sus litorales, unos blancos, otros verdes, ocres, violetas; la isla caída en el agua como una piedra inmensa; la cueva, y en la penumbra, las estatuas, imágenes de seres que son de este mundo y de otro que nosotros sólo podemos entrever...Pero iluminado por otra luz más grave: sabíamos que veíamos todo aquello por última vez. Era como alejarnos de nosotros mismos: el tiempo abría sus puertas, ¿qué nos esperaba? Esa noche, de regreso al hotel, a manera de despedida y de invocación, escribí estas líneas:

Shiva y Parvati:
los adoramos
no como a dioses,
como imágenes
de la divinidad de los hombres.
Ustedes son lo que el hombre hace y no es,
lo que el hombre ha de ser
cuando pague la condena del quehacer.
Shiva:
tus cuatro brazos son cuatro ríos,
cuatro surtidores.
Todo tu ser es una fuente
y en ella se baña la linda *Parvati*,
en ella se mece como una barca graciosa.
El mar palpita bajo el sol:
son los gruesos labios de *Shiva* que sonrío;
el mar es una larga llamarada:
son los pasos de *Parvati* sobre las aguas
Shiva y Parvati:
La mujer que es mi mujer
y yo,
nada les pedimos,
nada que sea del otro mundo,
sólo
la luz sobre el mar,
la luz descalza sobre el mar y la tierra
dormidos.

Octavio Paz México, a 20 de diciembre de 1994³⁸⁷

³⁸⁷ *Vislumbres de la India*, Ob. Cit., Pág. 218

En estos versos nuestro autor invoca a ambos dioses a través de las alabanzas como si de imágenes humanas se tratase. Tal es la cercanía y la complicidad que le suscitan, que se atreve a humanizar la divinidad, o a divinizar lo humano, para encontrarse en un mismo nivel, cuando se realice ese encuentro entre lo divino y lo terrenal, que Paz considera el verdadero conocimiento del Todo. Utiliza la fuerza de los elementos, identificando a Shiva con el agua y a Parvati con el fuego, fusionando así los contrarios una vez más.



Acceso al templo rupestre de *Shiva* en la isla de Elephanta, Bombay³⁸⁸.

³⁸⁸ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 88

2.2.6. LA LLAMA DOBLE

Este libro fue publicado en la última etapa de la obra de Octavio Paz, pero como explica el autor en el liminar del libro, comenzó a forjarse mucho tiempo atrás. Es una obra que estudia la historia de lo amoroso-erótico en diferentes culturas. Los poemas de amor le han acompañado durante toda su trayectoria poética. Así lo explica Paz:

“¿Cuándo se comienza a escribir un libro? ¿Cuánto tiempo tardamos en escribirlo? Preguntas fáciles en apariencia, arduas en realizar. Si me atengo a los hechos exteriores, comencé estas páginas en los primeros días de marzo de este año y lo terminé al finalizar abril: dos meses. La verdad es que comencé en mi adolescencia. Mis primeros poemas fueron de amor y desde entonces este tema aparece constantemente en mi poesía”³⁸⁹

En el texto anterior Paz explica que aunque en este libro se exponga de forma más concreta, incluso haga en él un análisis del amor, el sexo y el erotismo a lo largo de la historia y de las diferentes culturas, estos temas siempre fueron claves de su literatura. Es heredero de la teoría platónica del amor y es obvio que son más las semejanzas que hay entre las teorías de ambos, que las diferencias. Comprobamos esto al observar que tanto Paz como Platón,³⁹⁰ afirman que el amor es una búsqueda de belleza y perfección. Ambos coinciden en la idea de que el amor es una concentración de dones en la

³⁸⁹ *La llama doble*, Octavio Paz, Ob.Cit., Pág. 5

³⁹⁰ Platón: Filósofo griego nacido en el 427 a.C. Seguidor de Sócrates y maestro de Aristóteles. Fundó la Academia en el año 387. Mencionaremos algunas de sus obras

persona amada, en la cual el enamorado vuelca toda su atención y felicidad. Además se compenetrán las ideas de los dos autores en la identificación del amor con la belleza.

El amor para Platón es la búsqueda de la sabiduría, la belleza y el conocimiento, es un anhelo de lo bello y lo bueno, y su fin es encontrar la felicidad, que solo puede darse tras un conocimiento profundo de la persona. En su obra *El Banquete*, podemos encontrar estas ideas que fundamentan la idea del amor platónico.³⁹¹

Ángel Maldonado Acevedo³⁹²expone que Paz defiende que la división entre lo físico y lo espiritual, el cuerpo y el alma, que ya se contemplaba en el platonismo, está históricamente aceptado en la religión católica, del mismo modo que él postula la diferenciación entre amor y erotismo, que está contemplado en otras culturas como la tántrica:

“Para Paz no existe ninguna duda de que la

como *Fedro* y *El Banquete*, donde encontraremos ideas principales sobre su teoría del amor.

³⁹¹ Platón afirma sobre el amor:

“El amor es una forma de necesidad que tiene una meta y su relación con esta meta es de deseo, de exigencia. El amor anhela siempre lo bello y lo bueno, y por tanto, no es ninguno de éstos sino algo intermedio entre lo bello y lo bueno. El amor, dice, no puede ser considerado un dios, porque si fuera un dios no amaría, puesto que en un ser perfecto es imposible que haya anhelo, deseo o pasión. Por lo mismo, el Amor es un ser entre mortal e inmortal, es decir, un espíritu”

(*El banquete*, compuesto hacia el año 380 a. C.).

También explica el filósofo que el amor va evolucionando y pasa por diferentes grados:

1. El amor a la belleza corporal.
2. El amor a la belleza de las almas.
3. El amor a los conocimientos.
4. El amor a lo bello en sí o nivel supremo del amor.

³⁹² Ángel Maldonado Acevedo. Poeta, escritor y periodista. Perteneciente a la generación del 70 en su país Puerto Rico.

relación del amor, erotismo, cuerpo y alma ha estado marcada por los fenómenos históricos y sociales. Paz hace una clara distinción entre los dos primeros. Desde Platón, nos dice Paz, está esbozada y sistematizada la idea presocrática de la división entre el alma y el cuerpo, siendo un legado platónico que la posteridad ha aceptado y sobre la que convergen el platonismo y el cristianismo”.³⁹³

Para Paz la fuerza del amor es tan grandiosa que dota al hombre de una gran valentía para enfrentarse a la muerte, y expone en *La llama doble* la dualidad de este sentimiento que trasporta al hombre más allá de las fronteras controladas por él mismo, que le adentran en un tiempo y un espacio compartido entre los amantes:

“...El amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de la felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno”.³⁹⁴

En las líneas anteriores tenemos una de las mejores definiciones del amor para Paz, con su tiempo, su espacio, y sus dualidades que iremos elaborando a lo largo de este capítulo del trabajo.

También Ángel Acevedo, en relación a esta idea de amor-

³⁹³ MALDONADO, Acevedo, *Enfocarte.com*, Revista de arte y cultura n°1, 2007, Pág. 3.

muerte, nos confirma la teoría que alimenta Paz del amor como elemento transgresor del tiempo y el espacio, que continuamente se transforma, en la desunión de los tiempos:

“Como señala Paz el amor no vence a la muerte pero la hace parte de la vida al proponer el amor eterno como posibilidad, como transgresión del aquí y el ahora (“el amor vence a la muerte pero la integra a la vida”). El alma daría continuidad eterna al amor de los cuerpos, los fundiría en epopeya y mito, en trascendencia, contradicción que solamente puede abordar la poesía. La muerte sirve como vínculo de unión de los amates, sirve como fuerza de gravedad del amor, fuerza que rompe toda diferencia entre amor y erotismo y que nos hace recordar el famoso soneto de Quevedo (“polvo seré, más polvo enamorado”).³⁹⁵

Así mismo encontramos en este concepto del amor, alguna diferencia con el amor de Platón. Para Paz la fidelidad es una de las condiciones para que aparezca el verdadero amor. Para Platón, el amor también es búsqueda incansable de la belleza, y ésta, no es exclusiva.³⁹⁶ Sin embargo, para Paz el amor es por necesidad fiel, y es una poderosa energía concentrada en un solo ser, el ser amado, que

³⁹⁴ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 131

³⁹⁵ Ángel Acevedo, Ob. Cit., Pág. 3

³⁹⁶ Creo indispensable mencionar aquí las teorías del amor de Freud y Lacan.

Por un lado, Freud en su obra *Introducción al narcisismo* (Biblioteca Nueva. Madrid. 1967, tomo 1), teoriza sobre el concepto de “el amor narcisista”, que estará incluido en el “yo ideal”, al que se le regala el amor ególatra, que en la infancia se otorgaba al “yo verdadero”. Así afirma que el narcisismo aparece reflejado en el nuevo “yo ideal”, y por ello el amor es poner el propio “yo ideal” en el ser amado. El amor para Freud es amar al propio yo en una dimensión creada por él mismo.

Lacan por su parte, en su obra *Seminario* (Paidós. Buenos Aires. 1981), plantea una teoría sobre el amor más allá del narcisismo, definiendo el amor como la única relación entre dos personas. Y además para Lacan es el amor el que aborda al ser, no es de forma voluntaria. Hace referencia al “amor sin límites” en el *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Editorial Síntesis, Buenos Aires, 1986.

es único. En esta cita de *La llama doble*, queda clara la defensa de la fidelidad por parte de nuestro autor:

“El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo aceptación. Sin erotismo -sin forma visible que entra por los sentidos- no hay amor; pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo, a la persona entera.”³⁹⁷

En este mismo sentido también podemos extraer otra cita de la obra, en la que habla de los rasgos que distinguen el amor, señalando entre ellos la fidelidad o exclusividad de la persona amada:

“Menciones a cinco rasgos distintivos; en realidad, como se ha visto, pueden reducirse a tres: la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es la fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo”.³⁹⁸

En relación a esto hay que señalar que Ortega y Gasset será también uno de los grandes pensadores que dedicará algunos estudios al gran tema del amor. Este autor en su obra, *Estudios sobre el amor*, afirma en relación a la aparición repentina del amor que no es algo puntual y momentáneo sino que debe ser continuamente alimentado ya que se trata de un impulso que se sucede de forma continuada:

“(…) podríamos decir que el amor no es disparo, sino una emanación continuada, una irradiación psíquica que del amante va a lo amado.

³⁹⁷ *La llama doble*, Ob. Cit. Pág. 33

³⁹⁸ *Ibid.*, Pág. 131

No es una golpe único sino una corriente”.³⁹⁹

Al igual que Paz, Ortega y Gasset opina que la diferencia entre amor y erotismo se basa en que lo erótico implica atracción, y el amor, además de esa atracción, incluye interés hacia el ser amado centrándose en la peculiaridad más atrayente que le hace único:

“Este interés es el amor, que actúa sobre las innumerables atracciones sentidas, eliminando la mayor parte y fijándose sólo en alguna”⁴⁰⁰

Sin duda alguna, el amor será uno de los temas más estudiados de todos los tiempos. Y es por esto que en cuanto a esas correspondencias que hace Paz entre erotismo y amor, también podemos encontrar otras teorías, en ciertos aspectos similares, de otros autores. Por ejemplo, Stenberg⁴⁰¹ y su teoría triangular del amor.⁴⁰²

³⁹⁹ Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Ed. Alianza, 1981, Pág. 18

⁴⁰⁰ *Ibid.*, Pág. 73

⁴⁰¹ Stenberg. Psicólogo estadounidense nacido en 1949. Profesor de la Universidad de Yale. Sus investigaciones se centran principalmente en torno a la inteligencia, el amor y la creatividad.

⁴⁰² Según esta teoría, hay tres dimensiones o conceptos en las que se basan las relaciones. Estos conceptos son el compromiso, la intimidad y la pasión. El compromiso implica mantener la relación. La intimidad implica compartir, sentir cariño o afecto, y comunicar o transmitir ese cariño de forma física y verbal. Y la pasión, es el deseo sexual o romántico, deseo de unión con el otro. A partir de estos tres conceptos y las relaciones que se den entre ellos, Stenberg identifica 7 tipos de relaciones. Las 7 tipos de relaciones son:

1. Relación de cariño: Cariño íntimo y cercano, pero sin pasión física ni compromiso. Caracteriza a la amistad.
2. Encaprichamiento: Relación basada solamente en la pasión. Como el “amor a primera vista”.
3. Amor vacío: Solamente compromiso, sin pasión ni intimidad. Como un matrimonio concertado.
4. Amor romántico, apasionado o enamoramiento: Se da unión emocional, y pasión, pero no implica necesariamente compromiso. Como los amores de verano.
5. Amor sociable o de compañía: Se da cariño y compromiso, pero no hay pasión

Volviendo a Paz, en *La llama doble* recuerda sus vivencias en la India. En el siguiente texto, por ejemplo, narra su experiencia en este país cuando encontró el amor con Marie José, comparándolo con la mítica historia de amor de las divinidades hindúes:

“Hacia 1965 vivía yo en la India; las noches eran azules y eléctricas como las del poema que canta los amores de *Krisna* y *Radha*. Me enamoré. Entonces decidí escribir un pequeño libro sobre el amor que, partiendo de la conexión íntima entre los tres dominios-el sexo, el erotismo y el amor-, fuese una exploración del sentimiento amoroso... Seguí escribiendo poemas que, con frecuencia eran poemas de amor. En ellos aparecían, como frases musicales recurrentes, -también como obsesiones-, imágenes que eran la cristalización de mis reflexiones...”⁴⁰³

Aquí menciona a *Radha* y *Krisna*, dioses hindúes, refiriéndose así a esa gran obra de arte indio que es el *Gita Govinda*, el poema lírico más famoso de la India. Es del siglo XII d.c., y será un poema erótico religioso, ya que narra los amores entre el dios *Krisna* y la pastora *Radha*. Este poema representará el amor divino en la cultura india de la que Paz tiene un gran conocimiento. La siguiente ilustración es una representación pictórica de este poema, de la escuela de Basohli de miniatura pahari:

ni intimidad.

6. Amor fatuo: Hay compromiso motivado por la pasión, sin intimidad.

7. Amor consumado: Es el que se da en la relación ideal o completa, donde están presentes la pasión, la intimidad y el compromiso.

⁴⁰³ *La llama doble*, Ob. Cit. Pág. 5-7



Basohli. Gita Govinda. Arte paharí. S. VXII ⁴⁰⁴

En el texto anterior Paz también hace referencia a la importancia de la imagen y la música en el texto poético. No hay que olvidar que Paz, adora el término “transfiguración”, y lo definirá como el proceso de transformación de la imagen visual en metafórica. Piensa en la transfiguración como lo que él denomina “imaginación analógica”, que produce unas similitudes metafóricas entre las imágenes. Utilizará mucho este tipo de imágenes en su poesía, entablando un diálogo entre las imágenes y el texto poético. Por otro lado, nos transmite también en estas líneas sus reflexiones sobre India, que se van convirtiendo en una constante en este estudio. En relación a esto Rocío Oviedo expone en su artículo *Proceso a la*

⁴⁰⁴ Fotografía de *Arte y Cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 38.

*imagen*⁴⁰⁵:

“La poesía de Paz, como veremos al analizar su filosofía del lenguaje es una tensión constante hacia el encuentro con la armonía, o lo que es igual, el encuentro con lo analógico...Una analogía que es búsqueda incesante, el movimiento perpetuo que arrastra la palabra. Se convierte de este modo en una teoría poética aplicable al amor, a la historia y a la poesía. Porque la mujer y la palabra se confunden como si formasen parte de una única entidad, un solo tema, y su proyección o su comprensión histórica encontrarán finalmente su lugar en el pensamiento oriental”.

Respecto a esta interrelación de la poesía de Paz con Oriente, Manuel Durán en su obra *Octavio Paz, segunda época*, expone lo siguiente:

“La poesía es, pues, una forma de acercarse a “la otra orilla”, “allí donde pactan los contrarios”, una forma de vencer la soledad, la pobreza del yo encerrado en sí mismo. Lo cual nos lleva a observar que la experiencia oriental, lo que en Oriente significa para Paz como vivencia y como cultura, ese Oriente en el cual su poesía ha alcanzado la plenitud, tiene un signo radicalmente opuesto y contrario a lo que fue la experiencia oriental para Pablo Neruda. A Paz el Oriente lo abre, fundiendo su experiencia y su personalidad con un presente y un horizonte cada vez más vastos”.⁴⁰⁶

Este tema siempre estuvo presente en su obra. Así en *Pequeña crónica de grandes días* (1990) Paz reflexiona sobre una serie de cuestiones relacionadas con Oriente. Aquí se refleja también su gran

⁴⁰⁵ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, *Proceso a la Imagen. México en la encrucijada. El magisterio poético de Octavio Paz*, Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid, Ediciones Gondo, 2000, Pág. 94.

⁴⁰⁶ DURÁN, Manuel, *La segunda época en la poesía de Octavio Paz*, Yale University, Centro virtual Cervantes, Pág. 429.

conocimiento sobre estas culturas orientales y su arte. Expone su conocimiento de las civilizaciones milenarias, y trata el tema del amor y el erotismo en cada una de ellas. En *La llama Doble*, Paz hace numerosas referencias a India, su filosofía y también, y muy importante, a su arte, al arte indio, en el que Paz encuentra una fuente inagotable de imágenes que “transfigurará” en sus textos, de una manera innovadora. Plasmará las imágenes de las esculturas indias, que se encuentran en los templos que analiza en esta obra, de una manera casi visual a través de las palabras, utilizando un lenguaje metafórico y mezclando las imágenes poéticas, de forma visual y verbal alcanzando la metáfora sutil.



Detalle de las figuras esculpidas en las Cuevas de Karli⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Fotografía de El arte de India, Ob., Cit., Pág. 122

AMOR, SEXO Y EROTISMO

Según Paz *La llama doble* guarda relación con un poema llamado “Carta de Creencia”⁴⁰⁸, que se puede interpretar como una declaración de nuestras creencias. Paz relaciona su libro con este poema basándose en el siguiente argumento:

“El libro tiene una relación íntima con un poema que escribí hace unos pocos años: *Carta de creencia*. La expresión designa a la carta que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso, la mayoría de mis lectores. También puede interpretarse como una carta que contiene una declaración de nuestras creencias. Al menos, ése es el sentido que yo le doy.”⁴⁰⁹

No quiso repetir el título del libro y le llamó *La llama doble*:

“Según el diccionario de Autoridades la llama doble es <la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura piramidal>. El fuego original y primordial, la sexualidad levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida”⁴¹⁰

Octavio Paz en su poema “Carta de Creencia” expone las características más importantes del amor: libre, exclusivo, fiel, comunicativo, erótico, intenso, armónico y consciente. Estas características que Paz expone en este poema, están también

⁴⁰⁸ PAZ, Octavio, “Carta de creencia”, el último poema de *Árbol adentro*, Seix Barral, 1987.

⁴⁰⁹ *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 7.

⁴¹⁰ *Ibid.*, Pág. 7.

manifestadas en *La llama doble*.

El amor como desafío al tiempo, al igual que en *La Llama doble*, también se encuentra en este poema, cuando nos dice:

“...Amor, isla sin horas,
isla rodeada de tiempo,
claridad
sitiada de noche...”⁴¹¹

El amor para nuestro escritor es un constante reto al tiempo cronológico. Representa un instante tan intenso, y tan infinito a la vez, que es imposible de medir o calcular. El amor de Paz solo puede ser medido por su intensidad. Esa parte sutil del fuego, como sutil es el erotismo que caracteriza al arte indio que está tan presente en la obra de Paz, ya que hace muchas referencias a las relaciones entre el erotismo y la poesía, y a su estrecha relación con la iconografía india:

“La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal...El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”⁴¹²

En estas líneas Paz relaciona la ceremonia del sexo tántrico con el lenguaje metafórico; y no olvidemos que Paz conoce esta ceremonia del sexo y este ritual sagrado erótico a través de las obras de arte indio que descubrió durante su estancia en la India. Representaciones

⁴¹¹ “Carta de Creencia”, en *Árbol adentro*, Ob. Cit., Pág. 171

⁴¹² *Ibid.*, Ob., Cit., Pág. 10

artísticas mencionadas por él mismo, a menudo en sus libros como las de las *mithunas* de los templos, que forjarán una nueva temática en sus textos. Además utiliza aquí un cruce de significados con los términos “erotismo” y “poesía”, dándole al primero la cualidad etérea del lenguaje, y a la segunda, es decir, a la poesía, la cualidad corporal del erotismo, fusionando así ambos términos en un solo sentimiento unido y dirigido por un mismo motor: la imaginación, y por la cual, el sexo es lo sagrado y el lenguaje metáfora. Por este motivo Paz puede comparar también el poema con el sexo ya que ambos son creación. El lenguaje sufrirá una transfiguración que le distrae de su objetivo comunicador, convirtiéndose en poema, y lo sensual se transfigurará también en erotismo, alejándose de su principio, la procreación. Así ambas trasfiguraciones se harán posibles gracias a la imaginación:

“La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema -cristalización verbal- el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación” ⁴¹³

En relación a esta idea del lenguaje como espacio donde se goza la plenitud del ser, Gabriel Zaid comenta que Paz hace que sea un lugar deseado, porque es el espacio de su realización total, y del que no hay retorno:

“Paz hace desear el lenguaje, lo comunica. En Paz no está claro, está vivo que el lenguaje es el lugar donde se alcanza la totalidad del ser. Y cuando se llega a ese lugar, no hay regreso posible. Es el lugar mismo de la marcha. No hay significaciones

⁴¹³ Íbid., Pág. 11

últimas que dar. No se tienen. Es el lugar de las últimas instancias que se suceden vertiginosamente: Amor, Totalidad, Revolución, Verdad, Futuro, Cielo, Eternidad, Instante, Ser, Verdad, Absoluto...”⁴¹⁴

Paz dedica también unas páginas en este libro, a mencionar las diferencias entre sexo y erotismo a través de la iconografía india tan marcada por ese exotismo que la hace única y original, y se refiere también a la práctica de los rituales eróticos basados en la búsqueda de la verdad a través de la vía del placer:

“El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual... En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” ⁴¹⁵

Aquí está haciendo una referencia directa a la filosofía tántrica india, tan bien representada en muchas de las obras de arte arquitectónicas indias, que Paz plasma en su poesía, como por ejemplo, los templos de *Khajuraho* y *Konarak*, que están decorados con las *Mithunas*, o grupos eróticos, que son representaciones iconográficas de esta filosofía tántrica, en la que aparecen escenas sexuales y eróticas relacionadas directamente con la búsqueda del placer. A través de estas *Mithunas* se incita al fiel a la actividad sexual, y tienen un carácter puramente sagrado.

Paz indaga a su vez en *La Llama doble* sobre los orígenes vitales

⁴¹⁴ ZAID, Gabriel, *Ensayos sobre poesía*, El Colegio Nacional, México, 1993, Pág. 257

⁴¹⁵ *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 10-11

del sexo, el amor y el erotismo⁴¹⁶, llegando a las siguientes conclusiones:

“...Sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. Como en el caso de los círculos concéntricos, el sexo es el centro y el pivote de esta geometría pasional”⁴¹⁷

Apreciamos que está apuntando claramente con estos círculos concéntricos a los *mandalas tántricos*, que son representaciones artísticas indias del universo. En estos *mandalas* se aprecia lo masculino a través del color blanco del semen, y a su vez el aspecto femenino se representa con el color rojo de la menstruación. También encontramos en el *mandala* la presencia del cielo y la tierra, porque como ya sabemos, el erotismo y lo sexual están absolutamente ligados a lo sagrado en el arte indio *tántrico*.

Los *mandalas* son los contendores circulares del “espacio sagrado”. Y en el centro del mismo, hay un punto o “*bindu*”, que representa al monte Meru (la montaña mítica que está en el centro del

⁴¹⁶ Respecto a esta idea, numerosos críticos han estudiado sobre estos temas de Paz. Por ejemplo, Eloy Urroz comenta:

“Paz tenía una idea del amor; quería expresar un ethos con respecto al amor y al sexo, y también deseaba proponer algo muy específico en eso que escribía: deseaba ir más allá (digamos) en la metáfora o el símbolo erótico para expresar, junto con ambos, un contenido, un sentido a veces cifrado, una moral”. (*Ethos, amor y sexo en el pensamiento de Octavio Paz*, En *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2004, Pág. 85)

⁴¹⁷ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 13

universo), y en el texto anterior de Paz, está representado por ese pivote de geometría pasional. A continuación observamos un mandala budista:



Mandala budista de *Kalacakra*⁴¹⁸

En la pág. 36 de *La llama doble* Paz menciona la novela japonesa de *Murasaki Shikibu*, *Genji Monogatori* (Historia del *Genji*), donde vuelve a hacer referencia a los círculos concéntricos, y dice así:

“...ahí donde florece una alta cultura cortesana brota una filosofía del amor. La relación de esa filosofía con el sentimiento general reproduce la de este último con el erotismo y la de ambos con la sexualidad. La imagen de los círculos concéntricos, evocada al comenzar estas páginas, regresa: el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Este es uno de sus enigmas”.

⁴¹⁸ Fotografía de mandala budista de Kalacakra, Tíbet, siglo XVI d. C., perteneciente a *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 142



*Mandala Sri Yantra pintado en el siglo XVIII en Rajastán*⁴¹⁹

El *Sri Yantra* para un *tántrico* será el *yantra* más importante. En él se superponen nueve triángulos creando cuarenta y tres triángulos entrecruzados, cada uno de los cuales será la morada de un dios hindú o *tántrico*. Hay también dos círculos concéntricos externos con ocho y dieciséis pétalos de loto, y rodeándolo todo se encuentra un cuadrado protector conocido como la “casa del mundo”.

Dedicará una gran parte del libro a marcar las diferencias y similitudes entre el erotismo y la sexualidad:

“La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. El

⁴¹⁹ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 142.

protagonista del acto erótico es el sexo o, más exactamente, los sexos. El plural es de rigor porque, incluso en los placeres llamados solitarios, el deseo sexual inventa siempre una pareja imaginaria... o muchas... En el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno. Aquí aparece la gran diferencia entre la sexualidad animal y el erotismo humano: en el segundo, uno o varios de los participantes puede ser un ente imaginario” ⁴²⁰

En relación a esta idea Patricio Eufracio comenta las diferencias y similitudes que Paz señala en la *Llama doble*, relacionándolas con el lenguaje, de modo que el sexo representaría un lenguaje monótono, y el erotismo un original lenguaje de múltiples tonalidades:

“Primero: el sexo siempre es la repetición de un lenguaje. No debiera extrañarnos, todos los lenguajes son en alguna forma repetición; pero algunos, como el sexual, dice Paz, es una repetición monótona, de un solo tono: procreación. Segundo: el erotismo, al fin de un lenguaje, es también una repetición pero multitonal. Casi podría decir que única en cada uno de sus tonos. Tercero: la sexualidad es invariabilidad. Repetición monocorde. Cuarto: el erotismo es invención sostenida. Las constantes de esta enumeración son: el lenguaje y repetición/variedad.” ⁴²¹

Otro ejemplo de esta diferenciación entre sexo y erotismo es la invención del erotismo para controlar el deseo sexual, rasgo fundamental que diferencia al hombre de la sexualidad animal y sus instintos más básicos:

“Sometidos a la perenne descarga eléctrica del

⁴²⁰ Paz, Ob. Cit. Pág. 15

⁴²¹ En *Octavio Paz, ensayo y ensayística*, El Colegio de Puebla, 2003, Pág. 44

sexo, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo”⁴²²

En este texto utiliza estas dos imágenes, “descarga eléctrica” y “pararrayos” para definir muy bien esta metáfora. El pararrayos o erotismo como una cualidad humana, que desconecta al hombre de esa sexualidad animal al que está sometido de forma instintiva. Y dice Paz que será despojando al sexo de este animalismo instintivo, como podremos entender la verdadera filosofía del arte indio tántrico, confiriéndoles ese carácter sagrado que lo hace posible, y para esto es necesario interpretar el erotismo como ese pararrayos:

“Sí, el erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. Allí recobra la inocencia de las bestias...”⁴²³

Estas palabras recuerdan al nacimiento de Venus del esperma de Júpiter. Su nacimiento ocurre cuando Cronos (dios del tiempo) corta los genitales de su padre y los lanza al mar, de donde surge Afrodita. Por lo que se le conoce como "la diosa nacida de las olas" o "nacida del semen de dios"⁴²⁴

⁴²² Pág. *Ibid.*, 17

⁴²³ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 28

⁴²⁴ Allá, a lo lejos del horizonte, ¿no distinguís una inmensa concha marina bogando por las azules olas del Mediterráneo? Mirad como el sol hace brillar sus contornos originalmente adornados por la blanca espuma. Mecida dulcemente por el suave céfiro perfumado, va acercándose lentamente hacia la orilla de Chipre; choca con ella y se abre milagrosamente. Una preciosa criatura, de una belleza sin igual, aparece a vuestros ojos. Asistís al nacimiento de *Venus Anadiómene* (que significa *aparecida fuera del agua*)

En el texto anterior Paz utiliza la imagen del “infinito amor” de una forma gráfica de eternidad, de principio y fin, de donde surge todo y vuelve todo. El mar como metáfora del amor, y como origen y destino de esos afluentes que son el erotismo, la pasión y el placer. Esto nos remite al arte indio en el que se representa continuamente ese tiempo y espacio cíclico al que se refiere Paz en estas líneas. Incluso puede relacionarse con el *Samsara* o Rueda de las Reencarnaciones, en la que todo vuelve al principio desde el fin. Este concepto aparece a lo largo de la obra de Paz en diferentes momentos; por ejemplo, en *Los signos en rotación*, nos dice lo siguiente:

“...La negación del mundo implica una vuelta al mundo, el ascetismo es un regreso a los sentidos, *Samsara* es Nirvana, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación, sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo.”

Asimismo hace numerosas reflexiones sobre las afinidades entre poesía y erotismo, cargadas de sentimientos que desembocan en mundos imaginarios y rituales ceremoniales inventados:

“Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: y ceremonias.” ⁴²⁵

Ahora destaca una vez más como evolucionan sexo y lenguaje, hasta transfigurarse en poesía y erotismo, y como a su vez de aquí

⁴²⁵ Ob. Cit., Pág. 12

surgen nuevos sentidos o conceptos gracias a la imaginación, convirtiéndose el erotismo en una metáfora de la sexualidad, y la poesía en una erotización del lenguaje.

Como ya he dicho, en *La llama Doble* hay numerosas referencias al arte indio, que es lo que más interesa a nuestro trabajo. En las siguientes líneas tenemos uno de estos ejemplos en los que Paz se refiere a la arquitectura y escultura tántricas:

“Lo mismo en las ciudades modernas que en las ruinas de la Antigüedad, a veces en las piedras de los altares y otras paredes de las letrinas, aparecen las figuras del falo y la vulva” ⁴²⁶

En esta cita, Paz está haciendo una clara referencia a los templos *tánicos* que tanto le interesaban. En estos templos, los objetos de culto por excelencia eran el *lingam* (falo) y el *yoni* (vulva). Tienen diversas representaciones iconográficas, desde las más realistas, en las que se aprecia perfectamente que se trata de los órganos sexuales masculinos y femeninos respectivamente, hasta las más abstractas, con formas muy difíciles de asociar con dichos órganos sexuales. En muchas ocasiones el *lingam* o el *yoni* aparecen en dichos templos adornados con pétalos de flores o suntuosas velas, sobre todo, cuando se ha celebrado alguna oración en torno a ellos. Incluso puede verse a los fieles arrodillados o postrados ante tales figuras, realizando sus oraciones. En estas líneas anteriores Paz se

⁴²⁶ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 16

está refiriendo a obras de arte indio como la siguiente:



Yoni, Arte Drávida. Dinastia Cholla, siglo XI, Museo de Alampur⁴²⁷

Estas obras iconográficas pueden encontrarse representadas de diversas formas; como arquitectura, escultura, pintura, relieve, etc. Así podemos hallar como objeto de culto, desde un pequeño *lingam* en un altar del interior de un templo, rodeado de flores y velas, tras haberse realizado la ceremonia en su honor, hasta uno gigante en el centro de diversas construcciones santuarias como ocurre en el templo de *El Kaikasanatha* en Ellora, que es un imponente templo dedicado a *Shiva* excavado a cielo abierto, que el rey *Rashtrakuta* ordenó esculpir entre los años 725-755, y que está decorado con una amplio repertorio iconográfico dedicado a este dios, como podemos apreciar en la siguiente fotografía:

⁴²⁷ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 142



Kailasanatha del conjunto de Ellora. Arte Rashtrakuta.
Siglo VIII ⁴²⁸

Podemos apreciar en el centro de la fotografía del templo, el mencionado monolito gigante decorado con grabados y relieves. Este culto al *lingham* se daba ya en el neolítico, y se interpretaba como símbolo de la potencia creadora.

A continuación cito otro texto de esta obra, en la que Paz nos habla sobre una de las grandes obras arquitectónicas del arte indio, el Templo de Karli:

“...Ver alguna reproducción fotográfica de las inmensas figuras de hombres y mujeres esculpidas en el santuario budista de Karli, en la India. Cuerpos como ríos poderosos o como montañas pacíficas, imágenes de una naturaleza al fin satisfecha, sorprendida en ese momento de acuerdo con el mundo y con nosotros mismos que sigue al goce sexual” ⁴²⁹

⁴²⁸ Fotografía de *Arte y Cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 79

En estas líneas Paz está describiendo uno de los templos más importantes de la India, el templo budista de Karli. Este monasterio budista fue excavado entre el S. I a. C. y II a. C. Y se encuentra en Maharashtra. Lo que más impresionó a Paz y lo más característico de este monasterio es que tiene la *chaitya* más grande y con las más exquisitas esculturas del arte budista *hinayana*. El pórtico está decorado con un majestuoso estilo, con unos elefantes exquisitamente decorados con piedras preciosas, que funcionan como soportes de las grandiosas balconadas, que se continúan hasta el techo, en las que están esculpidas parejas principescas. Estos altorrelieves que están elaborados con una bellísima técnica, y gozan de un expresivo volumen, nos muestran la grandeza de la escultura india. Estas esculturas son las que Paz describe en las líneas anteriores. Se trata de unas parejas principescas semidesnudas, y con una fuerte sensualidad que les acerca a una iconografía erótica. La fotografía siguiente es la del altorrelieve al que Paz está haciendo referencia:

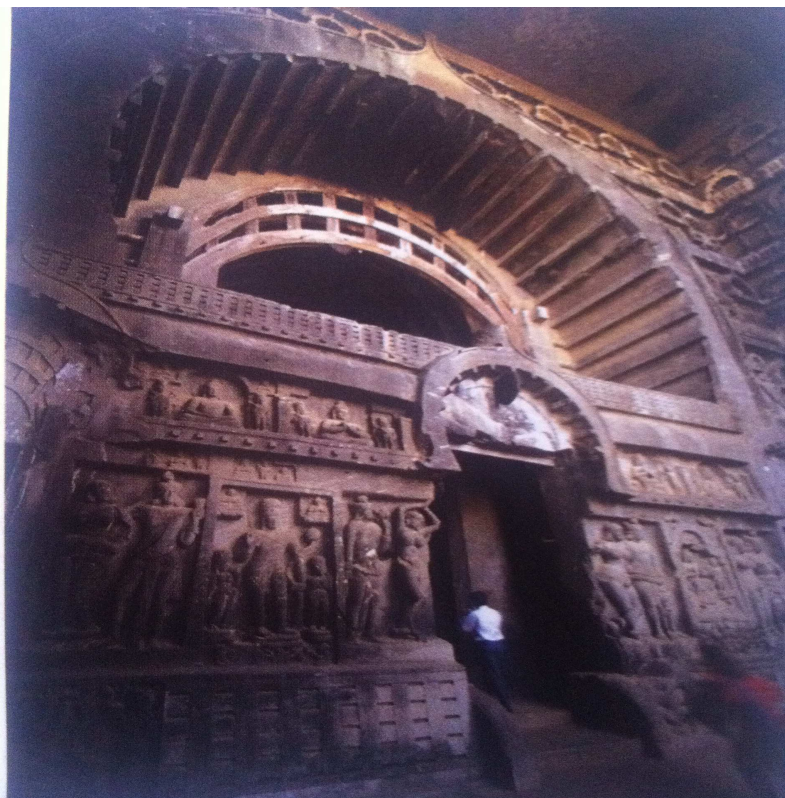
⁴²⁹ *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 28



Altorrelieve de la *Chaitya* de Karli ⁴³⁰

En la siguiente imagen observamos la entrada del templo budista de Karli mencionado también en el texto anterior, donde podemos apreciar las figuras que Paz nos describe en el mismo:

⁴³⁰ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 40



Cuevas de Karli, siglos II-I a.C. ⁴³¹

Observando este altorrelieve de Karli, podemos entender muy bien las palabras de Fabienne Bradu⁴³² acerca de la visión de la escultura clásica y el arte en relación con el erotismo, pues señala en ellas la fusión del aspecto carnal y humano con el espiritual y sagrado:

“Cuando habla de la escultura clásica de la India como un predominio de las curvas y las ondulaciones. Irradiación carnal pero habitada, por decirlo así, por una indefinible espiritualidad. Estatuas que son de este mundo y del otro, también habla de su propio tránsito por el cruce único, vertiginoso e irrepetible entre erotismo y espiritualidad.”⁴³³

⁴³¹ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 122

⁴³² Fabienne Bradu. Investigadora Titular del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Letras Romances por la Universidad de la Sorbona en 1892.

⁴³³ BRADU, Fabienne, *Persistencia de la India en Octavio Paz*, (Artículo) Scielo, Acta poética vol. 33 N° 2, México jul/dic, Instituto de Investigaciones Filológicas,

Es muy importante para mi estudio resaltar que Paz siempre sintió una gran pasión por el arte en general, como bien expone Luis Roberto Vera en estas líneas que siguen, afirmando que nunca quiso considerarse a sí mismo un crítico de arte, aunque muchos de sus escritos pasarán a la historia como verdaderos e indispensable estudios sobre el arte :

“Aunque por modestia Octavio Paz rechazó tener autoridad alguna como erudito o especialista, ni menos como crítico o historiador del arte, la verdad es que sus textos sobre cualquiera de estos temas –en ambos géneros: ya sea en su crítica de arte o en sus poemas más personales sobre arte- se han convertido en una herramienta de conocimiento indispensable para entender la crítica de arte contemporánea”⁴³⁴

LOS CONTRARIOS O LA DUALIDAD EN EL AMOR

Como ya hemos analizado a lo largo de este trabajo, otra de las grandes obsesiones en la poesía de Paz es la unión de los contrarios, y es un tema que estará muy presente también en esta obra.

Creo primordial destacar que el hecho de que este tema sea tan persistente en su obra, puede deberse a que su infancia también estuvo marcada por dos grandes personalidades contrarias u opuestas; la de su padre, partidario de la revolución, y la de su abuelo, hombre de postura liberal, y que este hecho se haya volcado de esta

UNAM, 2012.

⁴³⁴ VERA, Luis Roberto, “Discurso Pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 33, enero-junio de 2006, Págs. 131-162, (texto citado corresponde a pág. 132).

manera en su literatura. Manuel Ulacia apoya esta tesis y comenta en un texto refiriéndose al abuelo y al padre de Octavio Paz:

“Estas dos figuras contradictorias serían el punto de partida de la reflexión que hará Paz a lo largo de su vida, no sólo acerca de México, sino en torno a cuestiones estéticas e ideológicas en general. Y, posiblemente, van a ser estas dos figuras <<paternas>> las que gestarían en su pensamiento la relación dialéctica de la conciliación de los contrarios. El hecho de que el poeta haya nacido en 1914, fecha que como señala Scherer en su entrevista coincide con el triunfo de la coalición revolucionaria contra Huerta y el inicio de la Primera Guerra Mundial, hizo que durante toda su infancia y adolescencia Paz viviera en un mundo donde las opiniones opuestas eran una constante”⁴³⁵

Esta circunstancia formará parte de su gran riqueza personal ante el arte y la vida, y será una importante marca de su característica poesía, ya que contará con una experiencia vital contradictoria. El tema del erotismo y el amor serán un claro ejemplo de esta dualidad en su obra, que buscará una voz propia:

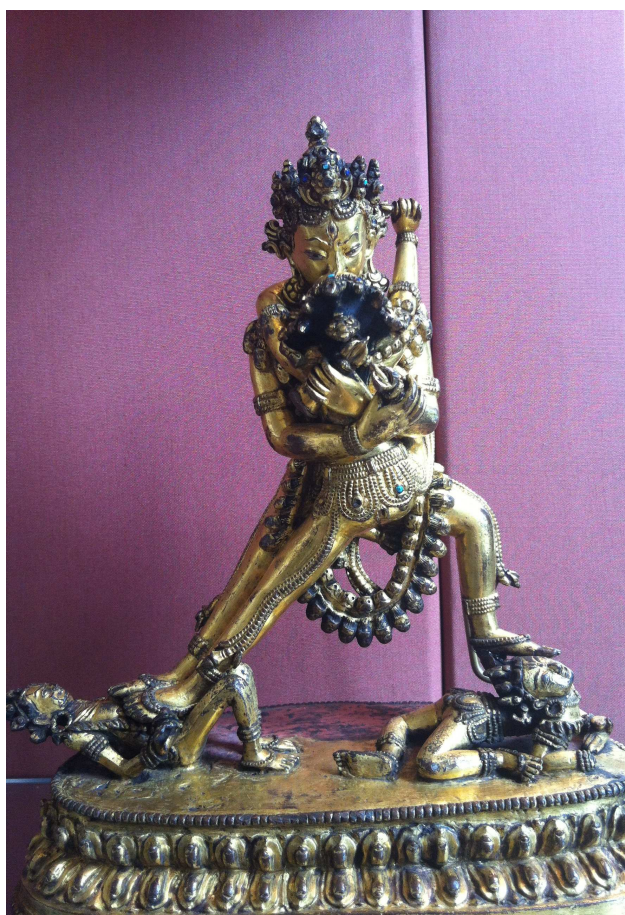
“Doble faz del erotismo: fascinación ante la vida y la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho: es plural. Dice muchas cosas, todas distintas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: amor y muerte”⁴³⁶

Estas afirmaciones que hace Paz sobre la dualidad amor-muerte, o fascinación entre la vida y la muerte, nos dirige directamente a ese binomio fundamental de la filosofía *tántrica* en el que se relacionan

⁴³⁵ ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, Barcelona, 1999, Pág. 25.

⁴³⁶ *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 18

estas parejas de opuestos o contrarios. Se está refiriendo a una de las representaciones iconográficas más importantes de este estilo artístico, que es la escultura de la diosa *Kali* sobre el dios *Shiva*. Esta manifestación artística narra la muerte de *Shiva*, que a su vez conlleva que la diosa pueda crear el mundo con la danza de la creación después del acto amoroso, uniendo de esta forma los opuestos vida-muerte a través de ese doble erotismo del que Paz nos habla en este texto. La siguiente fotografía es una muestra de la variada iconografía que posee esta mítica escultura india:



Fotografía tomada por María del Carmen Melones Ramos. Escultura de bronce original. British Museum, Londres.

Paz comenta lo siguiente sobre los contrarios y el erotismo en una entrevista que le realizó Rita Guibert:

“Sí, son notas extremas de la armonía erótica, matices del tejido universal. O sea, parte de ese vasto sistema de atracciones y repulsiones que es el erotismo. Pero no son el centro del sistema. El pivote de la sexualidad, lo que da movimiento al todo, es la oposición, universal y complementaria entre lo masculino y lo femenino. De ahí, mi interés en el ejemplo indio. En el arte y la religión de la India no hay dioses homosexuales ni diosas lesbianas; en cambio, en una mitología como la griega, en la cual el arquetipo central es masculino, aparecen con frecuencia relaciones de tipo homosexual masculino”⁴³⁷.

El arte indio dejó tal huella en Paz, que después de su estancia en India, hay un antes y un después en su obra, en la que podemos apreciar numerosísimas reflexiones y representaciones de este peculiar y maravilloso estilo artístico.

En este libro hace otras reflexiones respecto a la ambigüedad del erotismo, como por ejemplo, la que observamos en estas líneas muy impregnadas de la filosofía india y tantra:

“Aparece nuevamente, ahora despojada de su aureola religiosa, la doble faz del erotismo: fascinación ante la vida y ante la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho: es plural. Dice muchas cosas, todas distintas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: placer y muerte”⁴³⁸

Encontramos a lo largo de *La llama doble*, otros textos que

⁴³⁷ Octavio Paz: *Amor y Erotismo*, Una entrevista de Rita Guibert, 1970. Recogida en *Pasión Crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, Pág. 41

exponen muy bien esta idea de Paz de los contrarios, como vemos en el siguiente párrafo donde señala que el cuerpo y el alma son los contrarios por excelencia, que a la vez son absolutamente inseparables:

“La quinta nota distintiva de nuestra idea del amor consiste, como en el caso de las otras, en la unión indisoluble de los contrarios, el cuerpo y el alma”.⁴³⁹

Y continúa, de forma in crescendo, afirmando respecto a esta idea, que el amor es trágico porque una parte de lo que se ama es perecedero como es el caso del cuerpo, y la otra parte de lo amado es eterno, el alma:

“Aquí aparece otra gran paradoja del amor; tal vez la central, su nudo trágico: amamos simultáneamente un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal.”⁴⁴⁰

Muestra aquí esta terrible dualidad del amor, la más tremenda y dolorosa, pues constata el hecho de que el alma eterna está presa en el cuerpo mortal, lo que produce esa gran angustia en el enamorado. Se ama a la vez, lo eterno y lo perecedero. Y prosigue sobre esta idea recalcando la lucha interna que se da entre los contrarios que habitan en el amor que giran en torno a la pareja, produciéndose una continua transmutación de los elementos:

“El amor está compuesto de contrarios pero

⁴³⁸ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 18

⁴³⁹ *Íbid.*, Ob., Pág. 128

⁴⁴⁰ *Íbid.*, Pág. 129

que no pueden separarse y que viven sin cesar en lucha y reunión con ellos mismos y con los otros. Estos contrarios como si fuesen los planetas del extraño sistema solar de las pasiones, giran en torno a un sol único. El sol también es doble: la pareja. Continua transmutación de cada elemento: la libertad escoge servidumbre, la fatalidad se transforma en elección voluntaria, el alma es cuerpo y el cuerpo es alma. Amamos a un ser mortal como si fuese inmortal”.⁴⁴¹

Paz afirma en esta obra que la relación entre imagen y amor es una especie de reconciliación, que genera que en las imágenes poéticas se presenten elementos puros de la naturaleza, semejantes a su vez a la mujer:

“...Las imágenes poéticas trasforman a la persona amada en naturaleza –montaña, agua, nube, estrella, selva, mar, ola- y, a su vez, la naturaleza habla como si fuese mujer. Reconciliación con la totalidad que es el mundo”⁴⁴².

Por otro lado, Rocío Oviedo define la *Llama doble* como una revisión hacia el pasado en Paz para poder entender su lugar en la historia de su literatura:

“De esta manera la obra de Paz *La llama doble* supone, en un planteamiento general, la revisión hacia el pasado. No ya para detectar su significado, ni tampoco para sublimarlo desde la nostalgia, como ocurre con *El laberinto de la soledad*, sino para comprenderlo dentro de su inserción en la historia, desde la perspectiva del pensamiento, pero también desde la otra verdad de la literatura...Con mayor claridad, en *La llama doble* explicita su concepto de amor como unión, mientras la idea de la ruptura del amor, la desgarradura, nos hace sumergirnos en la historia”.⁴⁴³

⁴⁴¹ Ibid., Pág. 131

⁴⁴² *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 220

⁴⁴³ OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, “Octavio Paz o la fuerza generadora

AMOR Y RELIGION

En *La llama doble* abarcará la relación entre el amor y la religión a lo largo de la historia del pensamiento occidental y en otras culturas.

“El erotismo puede ser religioso, como se ve en el tantrismo y en algunas sectas gnósticas cristianas; el amor siempre es humano.”⁴⁴⁴

En este párrafo se refiere al *tantrismo* una vez más y a su importante fusión de amor-religión, motivo por el cual, el arte *tantra* no muestra reparos a la hora de glorificar el amor y el sexo, y se permite exhibir diferentes manifestaciones artísticas con esta temática. Esta idea de sensualidad religiosa también la encontramos en la concepción del erotismo de Georges Bataille⁴⁴⁵, que será un estudioso de este tema. Escritor francés ligado al movimiento surrealista. Según éste el género humano es el único que puede hacer de su actividad sexual erotismo, porque a diferencia del resto de los animales, puede entender la sexualidad sin necesidad de que esté vinculado a la necesidad de procrear. Como ya hemos visto a lo largo de este estudio, esta misma idea es la que aportaba Octavio Paz al hablar de las diferencias entre sexo, amor y erotismo. De esto se deduce que tanto para Bataille como para Paz, la característica de erótico se atribuye a la relación sexual que no tiene como fin la procreación, sino el placer,

del amor”, *Ínsula*, 618-619, Junio-Julio.

⁴⁴⁴ *La llama doble*, Ob. Cit., Pág. 92

⁴⁴⁵ George Bataille: (1897-1962). Escritor francés perteneciente al movimiento

aunque no descartan que el acto con fines reproductivos, no pueda ser también erótico. Así, el erotismo es una experiencia interior que se manifiesta en múltiples experiencias corporales. Está compuesto de pasión y su objetivo es el viaje por los placeres del sexo, y la dialéctica corporal y de los sentidos. Estas nociones sobre lo erótico están íntimamente relacionados con esa concepción del arte *tantra* que Paz expresa en sus obras. Con esos templos de *Kajuraho* y *Konarak* que reproducen esas escenas eróticas, que están lejos de la procreación, y muy cerca del sutil acto amoroso.

Bataille trabajó también sobre el erotismo de los corazones, más allá del de los cuerpos. Para él es un erotismo más sagrado, intenso y pasional. Y por último, para este autor habría a un tercer tipo de erotismo, el erotismo religioso. Respecto a esta idea, Paz afirma respecto a la relación entre el amor y lo religioso que en las culturas orientales el amor formaba parte de un apartado de la religión frente a las culturas occidentales, en las que es un elemento generalmente externo a la religión:

“En Oriente el amor fue pensado dentro de una tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina. En cambio, en Occidente, la filosofía del amor fue concebida y pensada fuera de la religión oficial, y a veces, frente a ella”⁴⁴⁶

Una vez más con este texto, nos demuestra su conocimiento

surrealista

⁴⁴⁶ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 37

sobre las filosofías orientales, y cómo en el amor, sexo y erotismo encajan en la cultura del fiel, a diferencia de occidente donde estos conceptos están fuera de la órbita religiosa. Y señala que en la concepción oriental, el amor viene marcado por la teoría de las reencarnaciones:

“La concepción occidental de destino y su reverso y complemento: la libertad, es substancialmente diferente de la concepción oriental, donde el amor es un destino impuesto desde el pasado. Más exactamente: es el *Karma* de cada personaje. El *Karma*, como es sabido, no es sino el resultado de nuestras vidas anteriores. En cambio, en Occidente el amor es un destino libremente escogido”.⁴⁴⁷

Aquí señala como el amor en Oriente forma parte del destino, mientras que en Occidente el individuo lo elige. El concepto del *Karma* estará muy relacionado en la filosofía india con el del tiempo cíclico y la reencarnación. Pensamientos que Paz ha trabajado, en ésta y otras obras, y que han adquirido un lugar especial en la temática de su última literatura. Expone este doble perfil del amor afirmando que en Occidente el amor es hijo de la filosofía y de la poesía, que convierte en imagen sus idealizaciones:

“En Oriente el amor fue vivido y pensado dentro de la religión; pudo ser un pecado, no una herejía. En Occidente el amor se desplegó frente a la religión, fuera de ella y aún en contra. El amor occidental es el hijo de la filosofía y del sentimiento poético que transfigura en imagen todo lo que toca.”
448

⁴⁴⁷ Íbid, Pág. 38

⁴⁴⁸ Íbid, Pág. 39-40

En estas líneas Paz identifica el amor con el lenguaje, la poesía con la imagen, todo ello transfigurado en el sentimiento poético. Utiliza la palabra como herramienta de fusión entre el cuerpo y el alma. Y respecto a esto, afirma a su vez Ángel Maldonado Acevedo:

“Como gran poeta Paz ve en el lenguaje la dimensión donde debe encontrarse de nuevo el cuerpo y el alma escindida, el erotismo y el amor. A proyectar esa dimensión milagrosa y salvadora de la palabra dedicó toda su vida y su obra el escritor mexicano recientemente fallecido. *La llama doble: amor y erotismo*, nos deja convencidos de que cumplió cabalmente su misión del verdadero intelectual comprometido con su tiempo.”⁴⁴⁹

En cuanto a la importancia de la experiencia física del erotismo como vía de conocimiento supremo y unión con el todo en el pensamiento paciano, Adriana de Teresa Ochoa comenta:

“Es necesario insistir en la conexión que Paz establece entre la experiencia física del erotismo como una vía para descender al origen mismo de la vida y de las formas, en virtud del elemento rítmico esencial que comparten erotismo y mundo original, previo a la aparición del lenguaje y de la poesía.”⁴⁵⁰

Por otro lado, en esta obra Paz hace referencia al *Kamasutra* con los grabados de Giulio Romano, mostrando sus conocimientos sobre los juegos eróticos que aquí se exponen:

“Las posturas básicas según los grabados de Giulio Romano, son dieciséis, pero las ceremonias y

⁴⁴⁹ MALDONADO ACEVEDO, Ángel, *Enfocarte*, Revista de arte y cultura n°1, 2007, Pág.4

⁴⁵⁰ En *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*, UNAM, México, 2009, Pág. 68

juegos eróticos son innumerables y cambian continuamente por la acción constante del deseo, padre de la fantasía”⁴⁵¹



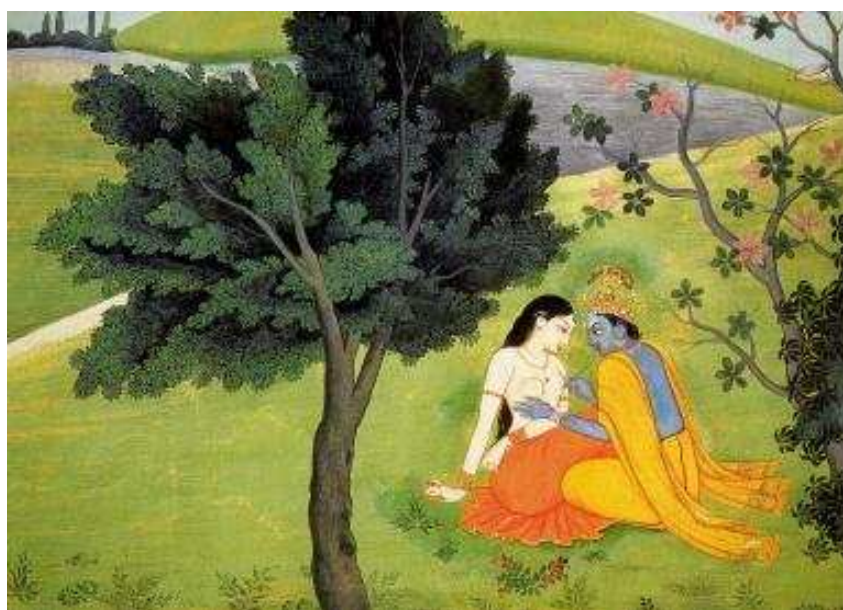
Dibujos que muestran las posturas que dan realce al acto del amor, de un manuscrito en tinta sobre papel, de Orissa, siglo XIX.⁴⁵²

El *Kamasutra* o *Libro del Amor*, está escrito en sánscrito por *Vatsyayana*, y se compone de textos sobre el ritual amoroso. Es importante sobre todo, por su riqueza artística. Como ejemplo podemos tomar una exquisita pintura, como la que vemos a continuación, que evoca una de las escenas de amor narradas en el *Kamasutra*. En ella se plasma el amor entre príncipes de una manera

⁴⁵¹ *La llama doble*. Ob. Cit., Pág. 15

⁴⁵² Fotografía de *El arte del Tantra*, Ob. Cit., Pág. 35

sutil, delicada, y rebosante de erotismo. El *rasha*⁴⁵³ *shringara* (lo erótico) es el más importante de los rasas. *Shringra* significa cumbre, y *shringara* expresa el modo en que se llega al éxtasis. En las miniaturas que se pintaban en Rajastán durante los siglos XVII, XVIII y XIX, era muy común el tema del dios *Krisna* amando a *Radha*, como en la siguiente miniatura.



Pintura erótica o de *rasa shringara* del siglo VXII de *Krisna* con *Radha*⁴⁵⁴

⁴⁵³ *Rasa*: Significa en sánscrito savia, y también se ha usado como sabor o sentimiento.

Se utiliza para describir el placer estético que transmiten las obras de arte. También representa la esencia de un objeto, el elemento místico espiritual de un objeto. El sabio Bharata expuso la teoría *rasa* identificando ocho rasas diferentes: *shringara* (lo erótico); *hasya* (lo cómico); *karuna* (lo patético); *raudra* (lo furioso); *rira* (lo heroico); *bhayanaka* (lo terrible); *bibhatsa* (lo odioso); *adbhuta* (lo maravilloso) y *shanta* (lo quieto).

Además Paz también nos habla en este libro, de las disciplinas en torno a esta filosofía tántrico-hinduista, como el yoga, mostrando una vez más sus conocimientos sobre estas doctrinas. En el siguiente texto nos dice al respecto:

“En Oriente el culto a la castidad comenzó como un método para alcanzar la longevidad: ahorrar semen era ahorrar vida... En un segundo momento de la evolución de estas creencias, la castidad se convirtió en un método para adquirir, mediante el dominio de los sentidos, poderes sobrenaturales e incluso, en el taoísmo, la inmortalidad. Esta es la esencia del yoga....como en el caso de las prácticas eróticas colectivas, el yogui y el asceta podían servirse de las prácticas sexuales y del erotismo, no para reproducirse sino para alcanzar un fin propiamente sobrenatural” ⁴⁵⁵

Por otro lado, Paz aprendió en India que el yoga es el camino para conseguir la liberación del mundo material, y que el budismo ofrece los medios para llegar a esa liberación del alma. El estilo que más se conoce en Occidente es el *Hatha* Yoga de las posturas del cuerpo, que tiene muchos beneficios terapéuticos para la salud, y que es tan solo una pequeña rama del yoga del pensamiento indio. Las prácticas yóguicas surgen de una filosofía dualista que afirma que la materia y el espíritu son conceptos absolutamente diferentes. *Shiva* es el señor del yoga en el hinduismo. Hay múltiples representaciones iconográficas de esta imagen, grabados, pinturas y esculturas que representan a este señor del yoga en posición de loto o meditación,

⁴⁵⁴ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 115

como la que vemos a continuación.



Imagen de *Shiva* en posición de loto en Shiva Mandir

En esta grandiosa escultura aparece *Shiva* en la postura *padmasana* (flor de loto). Aparece el dios concentrado, meditando sobre la experiencia de la conciencia pura, que puede alcanzarse a través de la práctica del yoga.

El siguiente relieve que forma parte de la decoración de un templo en *Mamallapuram* en honor a *Shiva*, es un ejemplo más de cómo la práctica del yoga formaba parte del arte por tratarse de un camino hacia la meditación, por la cual se puede llegar al estado de

⁴⁵⁵ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 22

divinidad, y se convierte en una fuente inagotable de manifestaciones artísticas:



Relieve del Siglo VII, en *Mamallapuram*, que muestra al dios *Shiva* bendiciendo al sabio *Bhagivathi*, en postura yóguica de equilibrio o también llamada árbol⁴⁵⁶

Como ha ocurrido a lo largo de la historia respecto al tema del amor, también se han dado diferentes teorías sobre el erotismo. Teorías conocidas por Octavio Paz, y que por supuesto, también han influido en su obra.

Entre estas teorías encontramos la del amor erótico de Erich From⁴⁵⁷. En esta obra From elabora una teoría del amor que se centra en la necesidad que las personas tienen de comunicación

⁴⁵⁶ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 84

⁴⁵⁷ Erich From: (1900-1980). Psicoanalista germano estadounidense. Nació en Frankfurt y emigró a Estados Unidos en 1934.

interpersonal con otro. Y esta necesidad de amar puede llevar tanto a la locura como al paraíso, por lo que se da en ella una gran dualidad. Así afirma en su obra que el amor es el acto de conocimiento más profundo de uno mismo y de lo amado:

“El amor es la penetración activa en la otra persona (...) En el acto de fusión, te conozco, me conozco a mí mismo, conozco a todos –y no “conozco” nada-”.

Señala a su vez las distinciones entre el amor erótico y otras formas del amor, como el materno, exponiendo que por su origen son opuestos:

“En el amor erótico dos seres que estaban separados se convierten en uno solo. En el amor materno, dos seres que estaban unidos se separan”.

Así mismo expone también la diferencia entre sexo, amor y erotismo y las interrelaciones que se dan entre estos tres conceptos, utilizando la metáfora ilusión en estos versos para referirse al erotismo:

“La atracción sexual crea, por un momento, la ilusión de la unión, pero, sin amor, tal “unión” deja a los desconocidos tan desesperados como antes”.

Como ya hemos visto a lo largo de ese trabajo, el erotismo o amor erótico, es un tema fundamental en la obra de Paz, y de notable importancia en alguna de sus obras como es *La llama doble*, *Blanco*, *Conjunciones y disyunciones*, y el *Mono gramático* entre otras, por citar

algunas obras que analizo en este estudio.⁴⁵⁸

En *La llama doble* expone lo siguiente respecto las prácticas eróticas religiosas:

“Las prácticas eróticas religiosas sorprenden lo mismo por su variedad como por su recurrencia. La copulación ritual colectiva fue practicada por las sectas tántricas de la India, por los taoístas en China y por los cristianos gnósticos en el Mediterráneo. Lo mismo sucede con la comunión con el semen, un rito de los adeptos del tantrismo”.⁴⁵⁹

Aquí Paz pone de manifiesto que este tipo de ceremonias eran muy habituales en las civilizaciones antiguas, debido a su estrecha relación con el sentido religioso, puesto que el tantrismo es una forma de religiosidad que poseerá una gran importancia después de la época *gupta* en India, y se consolidarán como un conjunto de creencias y prácticas de carácter fundamentalmente popular. Con todos estos datos nuestro autor manifiesta su gran conocimiento del tantrismo, y expone que ocupará un lugar fundamental para el conocimiento real del arte hindú, pues ya los primeros textos de esta doctrina datan del siglo VI d. C.

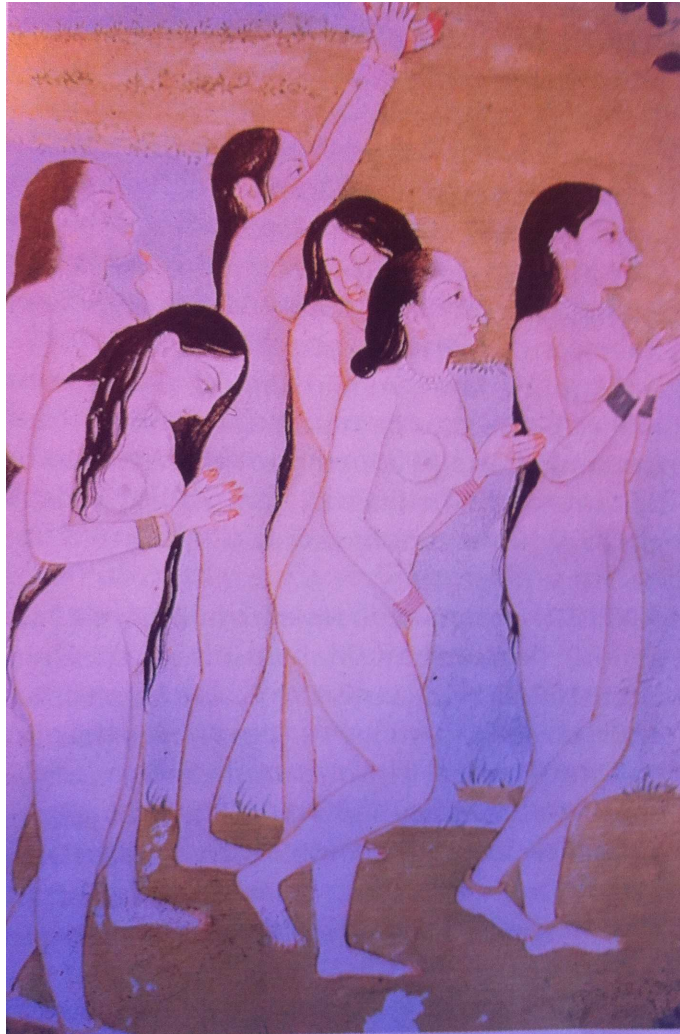
Para concluir este apartado he seleccionado la pintura siguiente

⁴⁵⁸ En relación a esta idea Agustín Pastén comenta:

“El tema del amor erótico, desde luego, se encuentra presente en toda la obra de Paz; a veces encarna en la mujer, otras en la relación amorosa. Desde este ángulo, su ensayo *La llama doble* no representaría sino la culminación y quizá sistematización del tópico del amor, tan ubicuo en su poesía e incluso en partes de algunos de sus ensayos” (*Hacia una aristocracia del corazón: Aproximación a la Llama doble de Octavio Paz*, En Octavio Paz: *La dimensión estética del ensayo*, 2004, Pág. 67)

⁴⁵⁹ *La llama doble*, Ob., Cit., Pág. 20

que pertenece a la escuela *Kangra* de miniatura *pahari*, que con su minucioso y nítido estilo reproduce un tema relacionado con el ocio cortesano, marcado con un sutil rasgo erótico:



Escuela *Kangra*, miniatura *pahari*. Detalle de las pastoras saliendo del agua⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Fotografiade De *Arte y Cultura de la India*, Ob. Cit., Pág. 109

2.2.7 FIGURAS Y FIGURACIONES

En este libro Paz crea diferentes poemas para acompañar a cada uno de los collage de Marie José que aparecen recogidos en esta obra. Una correspondencia directa entre la poesía de Paz y la plástica de su amada. De esta forma fusionan ambos su forma de crear, creando juntos un nuevo concepto de unión entre arte y poesía.



Como se ha ido indicando a lo largo de la tesis Octavio Paz relaciona constantemente el mundo visual y plástico con el literario.

Siguiendo esta línea Ricardo Ferrada Alarcón en su tesis *El discurso crítico de Octavio Paz*, comenta que el método seguido por el poeta para hacer literatura, es un intenso deseo de transmitir la herencia recibida a través de las obras de arte en general, y con un especial interés por las civilizaciones antiguas, puesto que es de gran importancia desde un punto de vista social y antropológico. Identifica el arte también como forma de conocimiento colectivo de otra sociedad.

“La literatura y el arte, por sí mismos, constituyen conexiones complejas (estéticas, imágenes, estructuras, temas, tradiciones), entonces, a partir de ellas se crean o diseñan maneras de significar la realidad. Esto nos permite entender las distintas problematizaciones que nuestro autor realiza en sus trabajos, cuya discursividad remite al valor que les asigna como fuentes de transmisión de un saber que trasciende su contexto, en la medida que son registros y testimonios de una época que se puede conocer por esa vía, o bien constituyen metáforas de una experiencia personal o colectiva, traspasada mediante códigos estéticos.”⁴⁶¹

Igualmente Porfirio Sánchez define el arte como impulso vital en la poesía de Paz, que equipara en un mismo y recíproco nivel el arte y la propia vida. En este sentido Paz tiene un pensamiento similar a la intención totalizadora que se da en el pensamiento indio puesto que ampara la fusión de un todo en el uno, una visión cósmica que será una de las constantes del arte indio. Equipara la faceta biológica con la artística en el interior de cada individuo a un mismo ritmo, el del

⁴⁶¹ En *El discurso crítico de Octavio Paz*, Editorial Ariadna, 2009, Pág. 99.

latido de la creación:

“La idea central es, por lo tanto, en la poesía de Paz, una que es completa e irrevocablemente ambivalente, porque se aplica igual e indistintamente a lo biológico y a lo artístico, y no alternativa o consecutivamente, sino simultánea y recíprocamente, como en un estado simbiótico que iguala a la vida y al arte, la vida y en este caso la poesía. Es una perspectiva totalizante de la existencia, el arte no es nada más que la expresión del impulso vital, de la libido del hombre, y la vida misma, una forma de ficción. El aspecto sinónimo de la vida y el arte se realiza cuando ambos alcanzan un nivel auténtico de impulso creativo”.

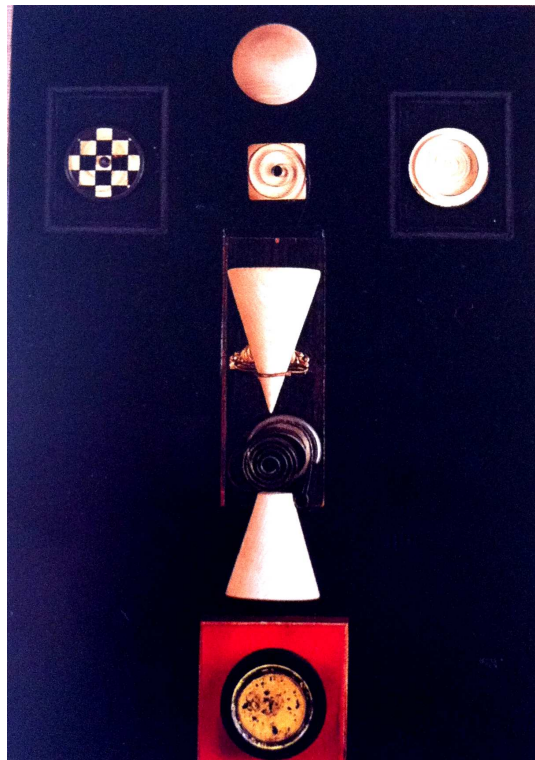
Octavio Paz escribe una pequeña nota introductoria en esta obra en la que define los collage de Marie José como un paso más de la palabra a la mirada, que despiertan la imaginación y la creación. Los comprende como pequeñas cajas con mundos diversos entre los que viajar a través del tiempo y el espacio. Composiciones que retienen la herencia misteriosa del surrealismo, y que también pueden interpretarse como juegos en los que el espectador deja volar su imaginación y hace sus propias interpretaciones de lo expuesto en cada uno de estas exposiciones:

“Las construcciones y cajas de Marie José son objetos tridimensionales transfigurados por su imaginación y su sensibilidad en conceptos visuales, enigmas mentales portadores, a veces, de imágenes bizarras e inquietantes, otras, de percepciones irónicas. Más que cosas para ser vistas, son alas para viajar, velas para vagar y divagar, espejos que atravesar.”

(Octavio Paz. Dedicatoria)

En la siguiente imagen podemos apreciar uno de los famosos

collage de Marie José, que en mi opinión, son pequeñas muestras de arte moderno, que guardan recuerdos de historias de viajes, amistades, amores , poemas y reflexiones sobre la vida misma, y se muestran como pequeños homenajes a esas experiencias vitales, que se reviven con la contemplación. En esta línea los collage de Marie José se ajustan a la teoría de Paz de que todas las manifestaciones artísticas tienen un sentido y un fin, y en ese fin interviene de forma activa el espectador puesto que la interpretación del arte es absolutamente subjetiva, e intervienen también diversos factores innatos en él como su cultura, su edad, e incluso su propia capacidad de creación.



*Calma*⁴⁶²

Esta imagen es el primer collage del libro y lleva el mismo título que el poema que le completa:

“Calma”⁴⁶³

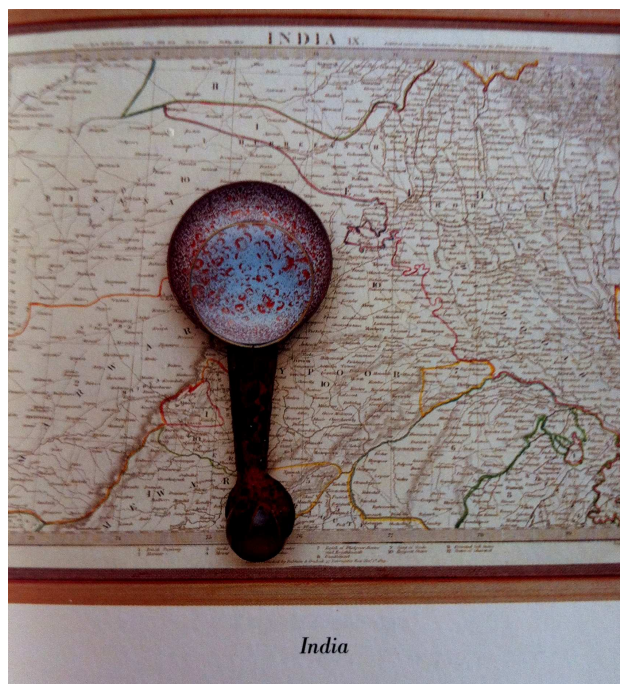
Luna, reloj de arena:
la noche se vacía,
la hora se ilumina.

Paz en estos versos utiliza los elementos “luna”, “reloj”, “noche”, que son los mismos que emplea Marie José para la realización de esta composición. Las referencias que encontramos aquí son claramente temporales, y el título de la misma manifiesta también ese reflejo que emana de su interior. A su vez los conceptos de vacío y creación surgen de nuevo como componentes esenciales, sin olvidar la referencia al tiempo: una de las obsesiones más constantes en Paz.

Otro de los collage más llamativos de este libro es el que aparece a continuación. Su título es *India*, y está directamente relacionado con el objeto de este estudio:

⁴⁶² Fotografía de *Figuras y Figuraciones*, Pág. 9

⁴⁶³ Fotografía de *Íbid.*, Pág. 8



“India”⁴⁶⁴

Estas letras y líneas sinuosas
 que en el papel se enlazan y separan
 como sobre la palma de una mano:
 ¿son la India?
 Y la pata del metal leonado
 -forjado por el sol, enfriado por la luna-
 su garra que oprime una dura bola de vidrio
 y la esfera iridiscente
 donde arden y brillan los millares de velas
 que, cada noche, los devotos
 lanzan a navegar por lago y por ríos:
 ¿son una profecía, un acertijo,
 la memoria de un encuentro,
 los signos dispersos de un destino?
 -Son el cetro del azar.
 Lo dejó, al pie del árbol del tiempo,
 el rey de este mundo.

En este poema Paz representa con su escritura lo que Marie José expresa con su plástica en el collage, por lo que aquí imagen y poesía son indisolubles, rasgo que caracteriza muy bien la poética

⁴⁶⁴ PAZ, Octavio, *Figuras y Figuraciones*, Galaxia Gutemberg, 1999, Pág. 18.

paciana, puesto que como ya hemos visto a lo largo de este estudio, la imagen en la poesía de Paz es tan imprescindible como la propia palabra. En esta obra ambos nos hablan del tiempo, el espacio, la religión y los ritos de la India, temas primordiales también en la literatura de Paz. Se refiere también a algunos de los rituales indios en relación con el río Ganges, y la gran importancia de éste para los hindúes.

Creo fundamental destacar de este libro el collage titulado “*La forêt s’interroge*” por su huella existencialista. Aparece acompañado de su poema correspondiente “Enigma” con claros ecos rubendarianos, como ya indicó Niall Binns:



*La forêt s’interroge*⁴⁶⁵

“Enigma”⁴⁶⁶

Nacimos de una pregunta.
cada uno de nuestros actos
es una pregunta,

⁴⁶⁵ Fotografía de *Figuras y Figuraciones*, Ob. Cit., Pág. 21

⁴⁶⁶ *Ibid.*, Pág. 20

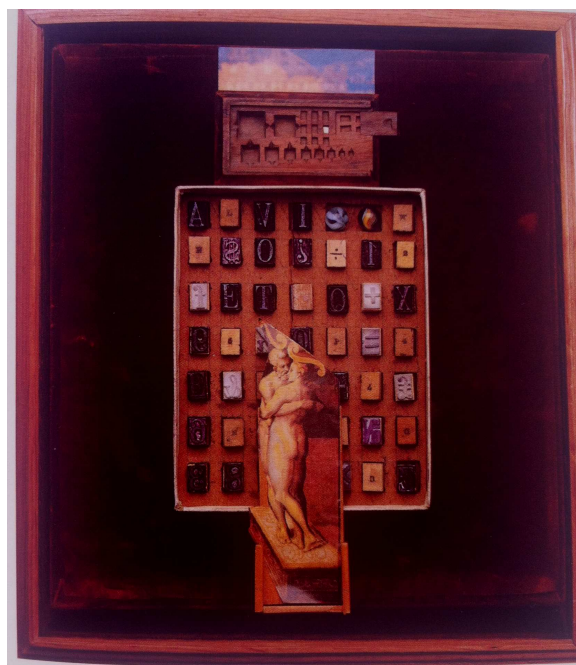
nuestros años son un bosque de preguntas,
tú eres una pregunta y yo soy otra,
Dios es una mano que dibuja, incansable,
universos en forma de preguntas.

Creo que estas dos composiciones son de gran importancia puesto que pueden suponer una vuelta a occidente, tanto por su raíz modernista como por su conexión con el existencialismo. En el poema vemos que las reflexiones existencialistas son constantes, significativamente el término “pregunta” aparece cinco veces en estos versos, y guarda una relación directa con el título. Además cada vez que aparece esta palabra (“pregunta”) en el poema va asociada a las cuestiones sobre la verdadera identidad del ser humano, incluso en el verso “tú eres una pregunta y yo soy otra” se cosifica y se convierte a la persona en una interrogación. Se incluye además la figura del creador como un dibujante de constantes enigmas en los versos “Dios es una mano que dibuja, incansable/universos en forma de preguntas”, donde se refleja esta máxima expresión existencialista marcada por continuos interrogantes respecto a la existencia.

En el collage Marie José ha utilizado una caja de cristal con quince ganchos de color cobrizo clavados en una madera para representar los múltiples enigmas de la existencia humana, al igual que hace Paz en el poema. Interrogantes que pueden ser cada una de las personas o cada uno de los actos de las mismas.

Así mismo, es también de gran importancia la siguiente composición de nuestra artista, llamada *Le sceau (el sello)*, por sus

referencias temporales y amorosas. Los amantes representan el centro de ese cielo de madera creado de diferentes sellos, ellos dos son los sellos de la vida que se unen en la continua creación a través del amor. En el poema de Paz al que va unido, se menciona el tiempo inmóvil en el verso “Horizonte de tiempo petrificado”, que se contradice con la teoría de Paz del tiempo circular.



*Le sceau*⁴⁶⁷

“Cifra”⁴⁶⁸

Muro tatuado de signos
como el cuerpo de la noche estrellada
Arriba, ni nubes ni astros:
una arquitectura de madera,
arcadas, oquedades pobladas de ecos.

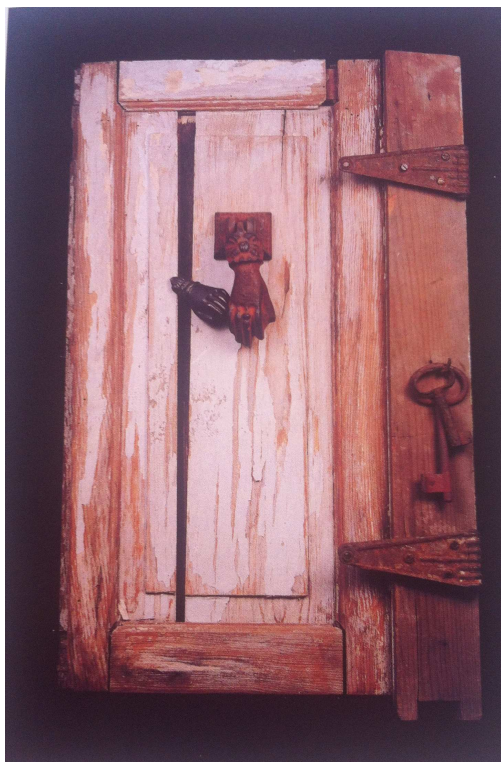
⁴⁶⁷ *Figuras y figuraciones*, Ob. Cit., Pág. 17

⁴⁶⁸ *Íbid*, Pág. 16

Horizonte de tiempo petrificado:
cada sello es una cifra,
cada cifra una ventana,
cada ventana una mirada
que perfora los días
y desvela su rostro:
no el de ayer o mañana, el de ahora.

Las ventanas son sellos
y los sellos son signos
resueltos en sinos:
la pareja se encuentra y se enlaza.
Ella y él son el sello viviente,
la desnuda cifra del diario recomienzo.

En la siguiente composición de collage y poema “La Puerta” además de este elemento que le da título, que bien puede simbolizar la propia vida, observamos también un espejo, puesto que la puerta funciona como un cristal en el que cada uno de los personajes se reflejan y se reconocen en otros individuos con los mismos interrogantes. Y son cuestiones imposibles de resolver mediante la razón, la curiosidad, la impaciencia.



*Puerta*⁴⁶⁹

“Puerta”⁴⁷⁰

¿Qué hay detrás de esa puerta?
No llares, no preguntes, nadie responde,
nada puede abrirla,
ni la ganzúa de la curiosidad
ni la llavecita de la razón
ni el martillo de la impaciencia.
No hables, no preguntes,
acércate, pega la oreja:
¿no oyes una respiración?
Allá del otro lado,
alguien como tú pregunta:
¿qué hay detrás de esa puerta?

⁴⁶⁹ *Íbid.*, Pág. 23

⁴⁷⁰ *Íbid.*, Pág. 22



*Les armes du métier*⁴⁷¹

“Las armas del oficio”⁴⁷²

Blasón: dos agujas de gancho,
espadas cruzadas sobre un emblema,
un brocado color marfil y azul grisáceo.
Escudo: una miniatura de nácar
vuelta un carrete de hilo blanco.

Dos almohadillas de raso,
el corazón y la memoria,
atravesados por alfileres diminutos:
penas, corazonadas, deseos, alegrías,
soledades, despedidas, encuentros,
lo que el tiempo nos da y lo que nos quita.
el instante palpable y siempre evanescente,
el tiempo que anda a paso de tortuga
o es súbita centella:
si lo tocas, se fuga, regresa si lo olvidas.

Otros carretes de hilos multicolores
para coser recuerdos y presentimientos,

⁴⁷¹ Íbid. Pág. 25

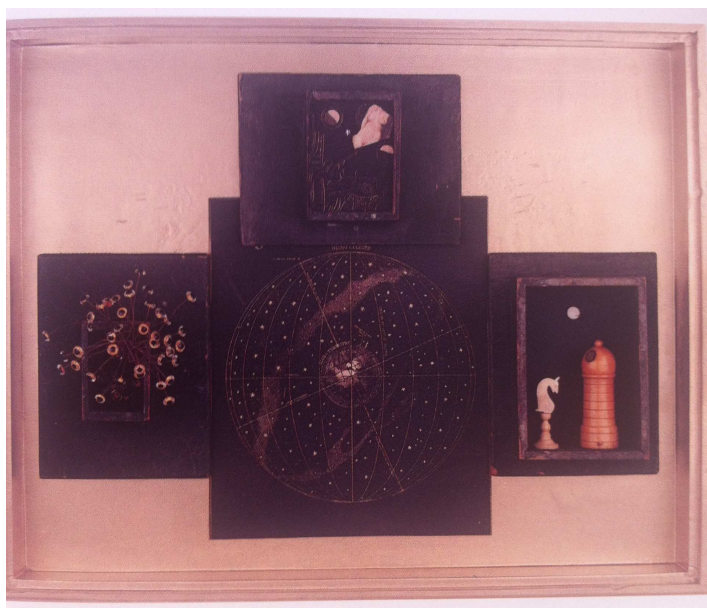
⁴⁷² Íbid. Pág. 24

saltos y sobresaltos de la vida.

Dos manos, aplicadas bordadoras
de la tela que cubrir y que desnuda,
ondea como bandera, flota como perfume,
armadura hecha de aire
para el combate de dos cuerpos.

El tiempo y el transcurso de la vida son los ejes principales de este poema de Paz. La labor de tejer en ese hilo de Ariadna que es la vida, se consolida con el concepto de tiempo detenido en la propia caja. La idea del tiempo es contradictoria en los versos “el instante palpable y siempre evanescente/el tiempo que anda a paso de tortuga/o es súbita centella/si lo tocas, se fuga, regresa si lo olvidas”, por un lado, se puede tocar y por otro se desvanece, parece que fuera lento y a la vez es “súbita centella” y por otro se deja tocar, pero huye al mismo tiempo.

En el collage que vemos a continuación observamos diferentes espacios con una característica común, la oscuridad de la noche, en la que según expone Paz en este poema, se produce la “metamorfosis” del mundo tal y como nosotros lo vemos. Momento además en el que el tiempo se detiene como se aprecia en los versos “en el centro de la hora/la rotación del cielo/se ha detenido por un instante”. En el poema nos presenta una constelación que tiene cuerpo de mujer cuando escribe “el astrónomo mira a la constelación/convertida en mujer, ola de claridad”, la energía creadora es femenina, teoría oriental que Paz apoya y que es uno de los fundamentos del arte indio, el poder de la *sakti* o energía femenina creadora.



Les yeux de la nuit

“Constelación corporal”

Los ojos nacidos de la noche
no son ojos que miran:
son ojos que inventan
lo que nosotros miramos.

Teatro de las metamorfosis:
en el centro de la hora
la rotación del cielo
se ha detenido por un instante,
largo como la mirada que la mira.

Las estrellas son semillas
y germinan en los subcielos.

El tiempo juega al ajedrez con su sombra;
espejo que se desdobra en reflejos,
reflejos que se desvanecen:
el que gana, pierde y el que pierde, gana.

En la lente de su caleidoscopio
el astrónomo mira a la constelación
convertida en mujer, ola de claridad.

En el alba que vuelve a la tierra:
al cerrar los ojos de la noche
abre los ojos de los hombres.

En resumen tras analizar esta creativa obra, se observa que los temas de estas composiciones giran en torno a las grandes preocupaciones de Octavio Paz en su literatura en general. Aunque surgen temas diversos es nuevamente el tiempo el que acapara toda la figuración sobre las figuras. El tiempo, al igual que el amor y el arte, como observamos en esta obra, han sido también trascendentales de la obra de Marie José. Se puede decir que la relación entre los amantes es tan intensa y complementaria, que supone una unión no solo íntima y personal, sino también artística. En cuanto a esta unión entre Octavio Paz y Marie José, Elena Poniatowska, gran amiga de ellos comenta:

“Marie-Jo y Octavio trabajan el uno sobre el otro. De Octavio Paz hay que considerar sus corrientes marinas, a veces heladas, sus vientos huracanados, su brisa que apenas si levanta la cortina frente a la ventana abierta, su presión, su temperatura, sus sequías, diluvios y demás catástrofes. Marie –Jo provoca la imaginación. En las reuniones, los dos que conforman la pareja suelen deambular cada uno por su lado, Marie-Jo, nunca. Podría sentarse en otro lado, hablar con otros, ir y venir, “socializar”. Centinela, guardiana, permanece a su lado”⁴⁷³.

⁴⁷³ PONIATOWSKA, Elena, *Octavio Paz, Las palabras del árbol*, Barcelona, Plaza Janés, 1998, Pág.208

3. ELSA CROSS



3.1. Datos biográficos de Elsa Cross.

Este apartado está destinado principalmente al estudio de la obra de esta autora, señalando aquellos libros en los que la presencia de India se hace latente. Se analiza cómo vivió personalmente la escritora este contacto con India, que marcó su propia vida, señalando también la importancia que Octavio Paz tuvo en su obra.

Nació en ciudad de México en 1946. Es poeta, ensayista y traductora. Realizó estudios de doctorado en filosofía en la UNAM y de filosofía oriental en la India y Estados Unidos.

Elsa Cross ha ganado numerosos premios y reconocimientos a su obra literaria. En 1967 se le otorgó el Premio Diana Moreno Toscano a la Promesa Literaria. En 1971 obtuvo el primer lugar al Concurso Nacional de la Juventud. En 1973 y 1980 consiguió la beca del Centro Mexicano de Escritores. En 1989 le concedieron el Premio

Nacional de Poesía Aguascalientes INBA. Y en 1990 obtuvo la beca de Creador Intelectual. Ganó en 1992 el Premio Nacional de Poesía “Jaime Sabines” y en 1996 el Homenaje “Espejo al Sol” Treinta años de Poesía en la Casa del Poeta.

Ha sido una de las escritoras mexicanas que más se ha comprometido con la divulgación y el conocimiento de India y su cultura. En la UNAM enseña actualmente Filosofía de la India y Filosofía de la Religión.

Uno de los acontecimientos más importantes de su vida fue su viaje a India. Realizó esta aventura en busca de su yo interior, una experiencia que transformó totalmente su visión del mundo. Ella misma comenta al respecto:

“Todo el escenario idílico vi que era solamente la envoltura de la verdadera belleza del lugar: su fuerza espiritual, que me llevaba constantemente al centro de mi propio ser, al encuentro más profundo conmigo misma”.⁴⁷⁴

Su acercamiento a la India se dio principalmente a través de determinadas prácticas sobre meditación transcendental que tuvo en 1976, adentrándose así en el pensamiento hinduista. Estas circunstancias promovieron su interés por los libros sagrados como los Vedas, que se consideran la raíz del hinduismo por su condición de ser las escrituras más antiguas. Su interés por Nietzsche también fue

⁴⁷⁴ Prólogo a la primera edición de *Baniano*. En *Canto Malabar y otros poemas*, Lecturas mexicanas, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1994, Pág. 159.

algo significativo en su aproximación al hinduismo, ya que este pensador también estuvo muy interesado en esta filosofía oriental.

La experiencia de la meditación en su vida fue tan intensa, que llegó incluso a vivir en un *ásram* en la India, y como fruto de este experimento y del entorno en el que se encontraba surgen los temas hinduistas en su poesía.

3.2. OBRA

Toda la bibliografía de la obra de Elsa Cross está ordenada en este trabajo dentro del apartado de la bibliografía de los poetas mexicanos.

En el capítulo dedicado a Elsa Cross se analizarán exclusivamente las obras que tienen mayor influencia de la India, como es el caso de *Canto Malabar y otros poemas*, *La realidad trasfigurada*, *Los dos jardines* y *El lejano Oriente en la poesía mexicana*.

3.3. LA INFLUENCIA DE INDIA EN LA OBRA DE ELSA CROSS

3.3.1. CANTO MALABAR Y OTROS POEMAS

Su obra *Canto Malabar y otros poemas* se compone de tres títulos anteriores: *Baniano*, *Canto Malabar* y *Pasaje de fuego*. Este último trata de la indagación del plano simbólico mediante un misterioso lenguaje de la búsqueda del origen. *Baniano* y *Canto Malabar* profundizan en ese viaje hacia la divinidad en dos ámbitos: en

el paisaje exterior de la India y en la realidad interior de la voz poética. Estos dos últimos títulos son los que más se aproximan a mi estudio, pues son en los que están más presentes el hinduismo y el arte indio.

3.3.1.1. *Baniano*

Ésta es la obra que más nos interesa, porque aquí encontramos aquellas grandes huellas de la filosofía hindú que se integraron en su vida y obra.

La poesía de Elsa Cross está caracterizada por una gran capacidad de fusionar la cultura occidental y la oriental. En este sentido, el poeta tiene la misma función que se advertía en Octavio Paz, pues actuarán como puentes entre dos civilizaciones, ya que en ambos hay un gran interés por el hinduismo, y en los dos este interés se reflejará en su poesía.

Conoció a Octavio Paz de forma casual por medio de un amigo mutuo, y tras el viaje que Elsa realizó a la India por motivos espirituales, se intensificó el acercamiento y la amistad con él. Por circunstancias de la vida, posteriormente Elsa tuvo acceso a los informes que cada mes enviaba Paz a la Secretaría de Relaciones Exteriores, y quedó tan gratamente sorprendida con tan maravillosos textos, que indicó que bien podrían presentarse como un libro sobre sus experiencias en India, más que como unos simples informes burocráticos. Y así surgirá la idea de publicar las memorias de Paz en este sorprendente país, representadas en *Vislumbres de la India*.

De Paz le encandiló su inteligencia y su gran sensibilidad. Le

influyó en su obra el espíritu crítico de este autor, y su gran interés por el conocimiento de todos los campos. En el centenario del nacimiento de este autor, Elsa Cross dijo del Premio Nobel de Literatura 1990:

“Era una persona a la que no he podido imitar, me impresionaron sus comentarios sobre mi primer libro; estaba atento a lo que hacían los jóvenes y me corregiría un texto hasta el mínimo detalle”⁴⁷⁵

Incluso dedicará a Paz y a Marie-José su poema “Uma adorando a *Shiva*” (sobre una miniatura *paharí*) de su libro de poemas *Baniano*:

“Uma adorando a *Shiva*”

(Sobre una miniatura *paharí*)

A Marie-José y Octavio Paz

“Dentro de sí
oye la voz reverberando
en el ámbito estrecho
que va del eje en sus oídos
a la frente alucinada.
Sólo unas cuantas notas recorre la voz
Pierde modulación.
Desnuda el sonido cadencia,
de ritmo,
de letras cada sílaba desnuda..

Baniano es el reflejo del impacto que le produjo su estancia en la India, según afirma en el prólogo a la primera edición de este libro. Ella misma reconoce que el pensamiento indio y la meditación, están presentes de forma constante en esta obra:

⁴⁷⁵ Intervención en las Jornadas culturales con motivo del centenario del nacimiento

“En 1978 pasé tres meses en la India, en un lugar excepcional llamado Ganéshpuri. El impacto que me produjo esa estancia allá, muy intensa a pesar de su brevedad, se fue expresando a lo largo de los tres años siguientes en los poemas que componen este libro”.

En este libro de poemas es un compendio de las experiencias que vivió en la India. Entre todas ellas destaca la importancia que tuvo tanto en su vida como en su obra la figura de Swami Muktananda⁴⁷⁶, un verdadero maestro tanto en su vida espiritual como en el desarrollo o la inspiración de su escritura, hasta el punto de llegar a ver en la naturaleza, como en una apoteosis la figura del maestro:

“La figura de Muktanda está presente de diversas maneras en cada uno de los poemas de este libro...Al ver el título, Swami Muktananda sonrió y me preguntó si había escrito los poemas bajo el baniano –un antiquísimo árbol que hay en el *áshram*. Le respondí que no, y que el baniano era sólo una imagen frecuente en el libro...La pregunta de Mutkanda fue más que una sugerencia para mí y desde entonces empecé a ir a escribir al pie del baniano. Desde el primer día comenzaron a surgir los versos de un poema muy extenso que compone otro libro, *Canto Malabar*, y que era, sin saberlo yo, lo que la muerte de mi maestro, que ocurrió unos días después, representó para mí. Yo estaba bajo el baniano cuando lo vi por última vez. Él pasó deprisa y después ocurrió un fenómeno: todo lo que me rodeaba se transfiguró y tomó su forma. Lo veía en los árboles, en las flores y en las piedras; no sabía explicar cómo lo veía también en los sonidos: tórtolas, y los cantos del templo que se oían hasta allá. A la mañana siguiente supe de su muerte, que en realidad significaba su fusión con todas las cosas.”

de Octavio Paz. En Mérida, 2014.

⁴⁷⁶ Swami Muktananda (1908-1982). Es un gurú hindú conocido internacionalmente por ser el fundador de *Siddha Yoga* (o el Yoga perfecto), que es un camino espiritual basado en la tradición *Vedanta*. Inició en América una revolución espiritual, la revolución de la meditación.

Elsa expresa en estas líneas su relación con el maestro que será determinante en su obra y dejará una honda huella en sus vivencias. Se inspiró en esa figura para conseguir la espiritualidad y la magia que caracteriza su poesía. En la India encontró una nueva forma de sentir y comprender el mundo. Con su maestro Mutkanda surge un renacer de ella misma, un cambio sustancial fundado en la meditación.

Explica en su obra que el baniano es un árbol sagrado y la importancia que éste tiene en el hinduismo:

“El baniano es un árbol sagrado y los poetas hindúes hablan con mucha frecuencia de él: por un lado aluden a las raíces que brotan de las ramas más altas y bajan hasta encajarse en la tierra, volviendo a su origen. Por otro lado, hablan de la semilla pequeñísima en que está contenido potencialmente ese árbol tan enorme, tal como en el espacio más secreto del corazón de cada ser humano está contenido el universo entero.”⁴⁷⁷

En su poesía se superan las barreras lingüísticas y culturales entre diferentes culturas y se empapa de la filosofía e ideología de la india. Utiliza en su obra un léxico compuesto en parte por conceptos hinduistas, que resultan desconocidos en nuestro contexto occidental, por lo que la autora agregó al final de su libro una sección o glosario de palabras escritas en sánscrito y sus correspondientes traducciones.

Su poesía está absolutamente marcada por la naturaleza, y su respeto y preocupación por esta. Este es un rasgo típicamente indio,

⁴⁷⁷ Íbid, Pág. 160

como explica Carmen García-Ormaechea:

“La integración en la naturaleza es una actitud generalizadora en el mundo indio; el indio no solo respetará la naturaleza, sino que se integrará en ella tratando de adaptarse al orden universal, en el que el hombre es un tipo de reencarnación del sistema de purificación *kármika*. La transformación de la naturaleza en arte, se materializa cuando observamos su tradición arquitectónica; el indio excava sus templos en las montañas estructurando el espacio con una visión cósmica y adecuándolo a las necesidades rituales de sus dioses y a las suyas propias.”⁴⁷⁸



Santuarios excavados en la montaña. *Conjunto de Ajanta*, Maharashtra, entre el siglo II a.C. y el VII d.C. ⁴⁷⁹

Esta transformación de la naturaleza en arte está presente también en los poemas de Elsa Cross, al inspirarse en el entorno natural que le rodea a la hora de elegir la temática de su poesía. Carmen García-Ormaechea señala en relación a esto, que el hecho de que en el arte

⁴⁷⁸ Carmen García-Ormaechea. *El arte indio*. Historia 16. Pág. 7

indio se utilicen estos elementos naturales para sus representaciones iconográficas, da lugar a un arte vivo y eterno en el que se diviniza y se consagra la naturaleza como un todo cósmico y creador:

“La iconografía también depende en gran manera de esta transformación de la naturaleza en arte; primero, porque los ríos y los árboles son sagrados y potencian la fertilidad física y espiritual como divinidades (*Ganga, Jamuna, Krisna*) ayudados por los *nagas* (genios serpientes), y *Yaksas* (genios terrenales) ... el artista indio, hace de la naturaleza una fuente inagotable de símbolos sacros: el sol, *Surya*; la luna, *Sandra*; el fuego, *Agni*; la lluvia, *Indra*; etc.; pero, fundamentalmente, porque utiliza formas corrientes en la naturaleza como elefantes, palmeras, frutas o flores para establecer un sistema especial de anatomía que configura una etnia divina, imperecedera e inmutable a los ojos y modas humanas.”⁴⁸⁰

Eva Fernández del Campo refuerza esta idea de la concepción india del arte donde prevalece el simbolismo en la manifestación artística, señalando como máxima expresión de esta teoría el arte tántrico, absolutamente indisoluble de su simbolismo filosófico-religioso en perfecta conexión con la naturaleza, y la energía cósmica generada en el acto sexual:

“En la concepción india del arte cada elemento del mundo fenoménico se convierte en una guía que lleva al orden metafísico, de forma que toda la obra plástica goza de un contenido simbólico y religioso que trasciende su apariencia formal. La máxima expresión de este principio se encuentra en la filosofía tántrica, donde cada elemento de la naturaleza, el cuerpo humano e incluso el acto sexual se consideran expresiones de la energía cósmica y medios para llegar a comprender el

⁴⁷⁹ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 136

⁴⁸⁰ *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 8

universo y el misterio de la vida”⁴⁸¹.

En cuanto a la estructura del libro, los poemas de *Baniano* están agrupados en diferentes apartados, en los cuales las composiciones que se incluyen en cada uno de ellos, se caracterizan por tener una misma temática. Los nombres de estos capítulos son: *Ganéshpuri*, *Yajna* (Sacrificio ritual), *Emblemas*, *Danza*, *Hamsa*, *Estancias* (Canción), *Mantra*.

GANÉSHPURI

De este apartado quiero destacar algunos poemas en los que el concepto de la cosmografía está presente, y condiciona la actitud de la poetisa ante la naturaleza, influyendo poderosamente en su poesía. Esto será una grandiosa fuente de inspiración en la elección de numerosos temas para alguna de sus poemas. Un ejemplo claro de estos temas inspirados en esta especial geografía es el de “Monzón”, donde alude al factor climático, y en el que igualmente encontramos numerosas referencias a la India y a su salvaje naturaleza:

“Monzón”

“Trajeron las lluvias otra vida.
Abría el verano el cielo
Y de su gracia abundante
Perecíamos.
El trueno,
Gran proclamación
Desde Mandagni a la pequeña cordillera,
de la orilla del río

⁴⁸¹ *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 30

al templo en lo alto,
oh *Vajréshwari*,
oh Señora del Rayo.
Y la Mandagni allá,
Montaña silenciosa,
Sus caminos ocultos presidiéndonos...
...La lluvia nos inunda.
Así captura el cielo en su reflejo”.

En estos versos Cross señala el proceso de regeneración de la vida a través de un condicionante climático, la lluvia. Es a su vez una metáfora de la reencarnación: el paso de una vida a otras vidas. Este sentimiento hinduista basado en las reencarnaciones es uno de los principios filosóficos que aparecen constantemente en su obra. Menciona en este poema el trueno y el rayo como divinidades indias, aspecto muy característico de su poesía el de divinizar la naturaleza.

Cross muestra su conocimiento sobre India y apreciamos su interés artístico en sus poemas repletos de continuas referencias al arte de este país. Ejemplos como el del Templo de *Sri Nityananda* muestran la importancia de su profunda inmersión en la cultura y el arte que contempla:

“Sri Nityananda Mandir”

(El templo de Sri Nityananda)

“Sonríe desde su estatua.
En su pecho se reflejan
Las llamas de las lámparas
 Ondeando en círculos.
Incensos,
 Alcanfor.
Y trae la lluvia un olor de jazmín
a la ventana
 custodiada por una cobra de barro.
(Más fragancias en sus manos)

Los cantos empiezan.
Gorriones dentro del templo,
salamandras que se deslizan por la pared
y los gorriones quietos
como escuchando
Vande jagat Káranam...

Por la forma en la que se expone esta descripción, nos viene a la mente la imagen sosegada de un pequeño templo, en el que figura un dios apacible y risueño, en un espacio en el que el poder de los sentidos nos inunda: el olor a jazmín, el color de las llamas, el sonido de los cantos de los gorriones...Definitivamente, constatamos que la naturaleza, una vez más está presente en su poesía.

Otro gran poema es el que da el título a este libro, *Baniano*:

“Baniano”

“Aéreas,
nacidas en la altura,
las raíces descienden
hasta alcanzar la tierra.
Encuentran la fuente de su estirpe,
la raíz de sí mismas.
Se vuelven fundación
--columna y arco—
trazan sus laberintos,
cierran grutas,
engrosan bajo olores de pimienta
que acerca el mismo aire
que desprende las hojas,
tersura viva,
como las plantas de tus pies.
Pasos que se deslizan sin rozar el suelo”

En estos versos nos muestra las raíces de este mágico árbol como descendientes del cielo, desde lo divino a lo terrenal,

enraizándose con su propio origen. El árbol al igual que el obelisco de los antiguos emblemas es una imagen de la interconexión entre lo terrestre y lo celeste que auspiciaba el neoplatonismo. En los últimos versos “como las plantas de tus pies/Pasos que se deslizan sin rozar el suelo”, puede estar haciendo referencia a las plantas y huellas de los pies de *Vishnu*, al que los fieles adoran como símbolo del Universo. A continuación muestro una fotografía que las representa:



Las huellas de los pies de Vishnu, con símbolos del Universo.
Sangra, siglo XVIII. Aguada sobre papel⁴⁸²

YAJNA (Sacrificio ritual)

En los poemas que componen esta colección, las imágenes poéticas que más se repiten son las de los elementos: fuego, agua,

⁴⁸² Fotografía de *El arte del tantra*, Ob., Cit., Pág. 128

tierra y aire, poseyendo el fuego, un especial protagonismo. En las siguientes poesías podemos comprobar la constancia de estos elementos:

V

“El fuego asciende.
Su lengua blanca apunta hacia la bóveda
al tiempo que un tumulto,
como el Ganges del cielo,
a raudales
precipita la lluvia sus augurios.
Celo benigno de ti,
que a tu vez te ofreces como llama
Tras los ojos cerrados.
Y como el fuego abrasa la oblación,
así abrazas,
devoras,
fundes contigo mismo a quien te nombra.”

En estos versos se hace referencia a dos de los elementos fundamentales, el fuego y el agua. Aquí el Ganges representa el río del cielo, del que surge la lluvia.

Señalo asimismo, otro de los poemas donde destaca la imagen del fuego dando forma a los versos en este ritual o invocación:

II

“Los cantos produjeron el fuego,
y el fuego recibía
ofrendas de arroz multicolor
swa-há
semillas de mostaza
swá-há
óleos, esencias
swá-há
Vueltas en torno del fuego.
Suelo del sacrificio
alzando en sus ángulos
cuatro estatuas sonrientes.

Polvo rojo
 en las frentes de mármol.
 Vueltas en torno del fuego.
 El humo desdibuja las figuras,
 cenizas muy leves
 trazan volutas en el aire.
 Y más allá de los cantos,
 más allá de los frutos del sacrificio
 queda abierto el pasaje.”

El uso al final de cada estrofa del término “*swa-há*”, del sánscrito, se debe al hecho de ser una terminación que se utiliza en los cánticos hinduistas al final del mantra, y está muy asociado a los sacrificios o rituales en relación al dios del fuego, *Agni*.⁴⁸³



Miniatura del siglo XVIII, que representa a *Agni*, dios del fuego⁴⁸⁴

⁴⁸³ *Agni*: En el hinduismo es el dios védico del fuego.

⁴⁸⁴ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 19

EMBLEMAS

Este apartado dentro de *Baniano*, está a su vez dividido en otros tres más a los que Elsa Cross llama: “Deidades”, “Visiones” y “Voces”.

-Dentro de “Deidades” encontramos los versos que están dedicados a las divinidades hindúes. Presento aquí algunos de ellos que sobresalen por su grandiosa significación hinduista, como “*Kali*”, “*Indra*”, “*Krishna*” y “*Nataraja*”.

“*Kali*”⁴⁸⁵

“Tu ira estalla,
oh Madre.
Un resplandor verde me ilumina.
Trituras los campos, los rebaños,
las cercas blancas.
Todo gira.
Tu hacha me traspasa.
Salta mi sangre
y al caer va formando
mundos con rumbo propio.
Mis huesos sedimentan otros lechos.
Mi calavera adorna tu guirnalda.
Oh Madre,
eres lo que destruye
y lo que se destruye”.

Aquí hace referencia a la continua creación y destrucción del mundo. En el verso “Mi calavera adorna tu guirnalda”, describe el

⁴⁸⁵ *Kali*: (Negra): Gran *Shakti* del Tantra; representa el poder destructor del tiempo, por lo que se asocia en el hinduismo con las energías destructivas de *Parvatí* y *Durga*. Según el Tantra es la única divinidad capaz de trascender el mal en bien, por lo que se la invoca como Madre Protectora. En Calcuta (derivado de *Kalighat* o Santuario de *Kali*) se encuentra su gran templo, en el que es adorada como *Bhavatarini* (de color negro, con la lengua fuera, una espada manchada de sangre, y pisando a su consorte *Shiva*, como única forma de detener el frenesí destructor del dios). Su iconografía es muy variada, desde una bellísima mujer a una anciana esperpéntica, completamente rígida o bailando enloquecida, pero siempre se la

collar de calaveras con el que está diosa aparece siempre representada. En la pintura que vemos a continuación está representada la capacidad destructora de la diosa Kali, que es su vez una diosa protectora.



Miniatura del siglo XVII del norte de India que representa a *Kali* matando demonios⁴⁸⁶

Ya vimos que en el arte *tántrico* también hay numerosas representaciones iconográficas de la diosa *Kali* en el momento de destrucción de *Shiva* tras el acto sexual. Una representación artística más que indaga en los contrarios vida-muerte, y que Elsa Cross rescata en sus poemas, con un sutil y personal estilo lleno de emotividad, pero fiel a la imagen de este mito.

Así mismo es imprescindible señalar otros poemas de nuestra autora protagonizados también por otras divinidades hindúes:

reconoce por sus terribles colmillos y adornos cadavéricos de *Kapala*. (*Arte y Cultura de la India*, Ob. Cit., Pág. 106)

⁴⁸⁶ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 81.

*“Indra”*⁴⁸⁷

“Irrumpes de lo informe.
Un instante
 como el rayo
y tu herida es mortal.
Fuego enciende tu paso.”

Aunque casi siempre la presencia de la lluvia augura buenos sentimientos, en este poema señala el poder destructor de la misma. Esta referencia de *Indra* como destructor viene infundada por la leyenda india de que era en sus orígenes la mitificación de un guerrero indoeuropeo destructor de ciudades.

En esta línea, como he dicho, es fundamental señalar el poema dedicado al dios *Krishna*:

“Krishna”

“Uno entre todos tus rostros me convida
a tomar de tus labios
 la blanca hojuela.
Ya el sueño te traía
en las ropas del dios adolescente,
descalzas pies de loto
y de la alforja al hombro
 las especias suaves.”

En el primer verso “Uno entre todos tus rostros me convida”, hace referencia a la gran variedad de formas en las que se presenta este dios, por lo que su iconografía es muy amplia. *Krishna* es el octavo avatar del dios hindú *Vishnu*. Aparece por primera vez en el *Mahabharata*, como auriga del héroe *Arjuna* para explicarle la ley

⁴⁸⁷ *Indra* (impetuoso). Dios de la lluvia y guardián del cielo, de origen védico y muy

hindú del *sharma*, el sentido del deber. La mitología de *Krishna* y su consolidación como uno de los dioses del hinduismo de mayor fervor popular, se va creando a través de textos como *Bhagavad-Purana*, *Vishnu-Purana* y *Gita-Govinda* y goza de una gran variedad iconográfica:



Kishangarh. Miniatura del pintor Nihal Chand (1750) ⁴⁸⁸

Como podemos comprobar el arte indio tiene una gran importancia también en este libro, puesto que Elsa Cross estuvo muy interesada en todo lo relacionado con el arte de India, al igual que Octavio Paz, y tiene un gran conocimiento sobre todo lo referente a estas representaciones artísticas, que dejó también una profunda huella en su poesía. Muestro a continuación un poema en el que

popular tanto en la iconografía budista como en la hindú.

expresa unas reflexiones sobre “*El Shiva Nataraja*”, una de las grandes divinidades indias que más muestras iconográficas ha inspirado:

“Nataraja”

*“Perfil de tu danza.
Media sonrisa apenas se dibuja.
Brillo azul en el hombro.*

*El arco de tu pie
sostiene en vilo el universo.
Un poco más en tu ademán
y montañas derrumbas.
Menos acaso
y la roca fracturada
crece limos violetas”.*



Shiva Nataraja. Bronce Chola del siglo XI ⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Fotografía de *Arte y Cultura de la India*, Ob. Cit., Pág. 115

El *Shiva Nataraja* es el rey de la danza. Advocación de *Shiva* en la danza cósmica, que representa la creación del mundo fenoménico según la génesis *shaiva*. La iconografía del *Nataraja* es compleja, pero su imagen permanece unívoca en la memoria de sus fieles. Con poemas como éste, Elsa pone de manifiesto una vez más, su conocimiento de la cultura india, tanto religiosa como artística.

-El segundo subapartado de este capítulo es el que la autora denominará “Visiones”. En estos versos predomina el reflejo de la naturaleza, pues los motivos que darán vida a sus poemas serán elementos propios de la misma, como se aprecia en las siguientes composiciones:

“Loto”

“Propicias al pájaro y la abeja
corazón de flor
De ahí las mieles pródigas
y el vuelo acerado en lo nocturno

De pronto silencio de pájaros
ya perdidos de canto
Y miras a la abeja que te ronda
Flor, tu corazón.

⁴⁸⁹ Fotografía de *Arte y Cultura de la India*, Ob. Cit., Pág. 173



Pintura mural en la roca de Sigiriya, S. V, Sri Lanka

Aquí se plasma un gran reflejo del arte indio, en el que lo humano, lo natural y lo vegetal se fusionan hasta intercambiar sus cualidades, y el artista lo comunica a través de un código universal, pero así mismo sencillo, el lenguaje de la naturaleza. Podemos afirmar que el arte de India está inspirado en la naturaleza, pero no sólo en su circunstancia estética, si no también moral.

“Sudárshana”

Arriba entre las hojas
disco incandescente
No es el sol
ni la manzana
y su dragón dormido
Un instante reluce
entre el follaje
no turbado”.

En la poesía anterior está describiendo el disco giratorio que tiene como atributo el dios *Vishnu*, llamado “*Chakrá*” o disco ninja, que sirve para decapitar demonios. En la siguiente imagen podemos apreciar este disco, o arma letal, en el dedo índice de la mano derecha de la divinidad, que aparece en posición de loto, sentado sobre una flor de loto. En el resto de sus manos, que son tres, se retrata tradicionalmente a este dios con otras armas, como la caracola o “*shankla*”, para dar fuerza a los fieles con su sonido; la maza de oro o “*gadā*”, para aplastar las cabezas de los demonios, y la flor de loto, o “*padma*”, para alentar a sus devotos.



Miniatura de *Vishnu* sentado sobre un loto. Data de 1730 a.C. Museo de Chandigarh.

Otro gran poema que está incluido en este apartado es el n° 1 de “*Visiones*”:

“Mar de plata viva
ciudad de oro
el rostro de piedra entre el follaje
en su trono se alcanza

pisadas en el aire
pies transparentes

de oscuros capullos desprenden
su vuelo de la seda
velos en fuga”

Los primeros versos de este poema, “*Mar de plata viva, ciudad de oro*”, ya los mencionó Elsa Cross en una entrevista que le realizó José Quezada, en la que le preguntaba acerca de su primera experiencia con la meditación o *shaktipat* (despertar de la energía interior). Rescato las palabras de Elsa Cross respecto a esta vital experiencia, donde se encuentran unas líneas similares a los versos del poema anterior “mar de plata que rodeaba una ciudad de oro”, por lo que observamos que es una imagen recurrente y significativa para nuestra autora:

“...recordé el centro y sobre todo una foto de Swami Muktananda que me había impactado muchísimo. Y le dije mentalmente: “No sé quién eres, pero quiero recibir lo que tú tienes que dar”. En cuestión de minutos estaba envuelta en un éxtasis que nunca había sentido. Había una energía que fluía por todo mi cuerpo. De pronto sentí que algo se rompía, casi audiblemente, en mi entrecejo y comencé a percibir un aroma exquisito. Luego escuché algo en sánscrito (luego supe que era un mantra) y finalmente se abrió, por unos segundos, esa visión espléndida de una mar de plata que

rodeaba una ciudad de oro. Tenían una luz sobrenatural, que nunca he visto en ningún otro objeto de la realidad ni del sueño. Simultáneamente, tuve la certeza de que Muktananda era mi maestro, y cuando estuviera yo lista, me llevaría a lo que esa ciudad simbolizaba.”⁴⁹⁰

Como podemos apreciar la experiencia profunda de la meditación es fundamental en la vida y obra de Elsa Cross. Es incluso más importante en su obra que la propia India, aunque no es algo casual que estas meditaciones se diesen en este país y no en otro, pues en la India la fusión del hombre con la naturaleza es tan excepcional, que alberga el secreto del origen de la vida, donde lo espiritual y lo material se unen. La poesía, la meditación y la filosofía se alían en la obra de esta autora. Ella misma comentaba al respecto en una entrevista:

“Confluyen en un mismo espacio interior profundo. La poesía es el vehículo mediante el cual puedo expresar lo otro. No todos mis poemas hablan de la meditación, pero esa visión está allí, aun cuando hable de cosas que aparentemente no tienen nada que ver”⁴⁹¹

En el tercer subapartado que la autora ha llamado “Voces” destacan algunos poemas con un claro rasgo religioso, como el que expongo a continuación, donde ya el título del poema responde claramene a la revelación divina, simbolizando el poema en sí una

⁴⁹⁰ “El camino interior. Una plática con Elsa Cross”. Entrevista a Elsa Cross realizada por José Quezada, *En casa del tiempo*, Número 68, Pág. 72-76.

⁴⁹¹ *Ibid.* Pág. 72

búsqueda de la verdad, de lo divino:

“Epifanía”

A veces te muestras,
y en el momento en que me vuelvo
hacia tu imagen
desapareces.
¿A dónde vas?
¿Dónde te escondes
todo este tiempo que tardas en volver?
Vienes en sueños
y cuando trata la memoria de apresarte
me despierto.
Sólo tus ojos quedan por un momento.
Y para recobrarlos
todos estos trabajos noche y día.

Estos versos giran en torno a las grandes cuestiones que se plantea la autora respecto a lo divino “¿A dónde vas?/ ¿Dónde te escondes todo este tiempo que tardas en volver?”, marcados por la gran espiritualidad que la caracteriza.

También en el siguiente poema se muestra un fuerte sentimiento existencialista respecto a los interrogantes de la vida, utilizando el término que da nombre a esta poesía “Equilibrismo” como metáfora de la vida:

“Equilibrismo”

Cuerda sobre un abismo.
Por ella voy
Camino a lentos pasos,
oscilo,
me detengo.
¿Y si cayera?
Y si cayera ¿qué?
caer ¿a dónde?
¿Dónde puedo caer que tú no estés?

Refleja también la vulnerabilidad del ser humano frente a la vida, sus dudas, sus miedos a perder el equilibrio en el camino serpenteante que es la vida.

DANZA

Este capítulo realza el arte de la danza con una selección de poemas escogidos por su belleza y significado. Describe imágenes absolutamente ligadas al hinduismo, y que gozan de una incontable iconografía.

“Shiva danzante”

Hormigas suben por el pie de tu estatua.
Hilos de arañas enlazan tus cabellos
al círculo del mundo,
Arco de fuego.
Enmarañado,
lleno de calaveras,
bebes hormigas.
En tu diestra un tambor,
placer que salta.
Crea su estruendo el universo
que a un tiempo sostienes
en la palma de la mano.
Allí también
el fuego que todo lo destruye.
Vuelan cenizas
donde tu danza se desata.
La noche se pierde
en el ojo de silencio
de donde emanan palabras y criaturas.
Queda tu paso en el bronce detenido.
Incendias hacia atrás toda la memoria,
hacia delante toda expectación.
Y en el presente puro
sólo te soy
me eres.

Los confines del mundo
en las puntas de tu pelo enmarañado”.

Describe la ya mencionada divinidad de *Shiva* Nataraja, creador del mundo a través de la danza cósmica, que representa la génesis *shaiva*. Aunque su iconografía es muy variada, se le reconoce con facilidad por los elementos que le acompañan, como muy bien se aprecia en estos versos, tales como el arco de fuego que le rodea, el tambor que sostiene y su pelo enmarañado entre otros rasgos característicos de esta deidad:



Otro gran poema de esta sección es el que toma como base el concepto de energía, con la curiosidad de adoptar ciertos contenidos que podrían relacionarse con la fuerza generadora del amor:

“Shakti”

Salgo de ti como tu sombra.
Doy vueltas en torno a ti,
 danzo en silencio.

Te acecho
al borde de tus pensamientos,
te sigo en tus actos,
 invisible,

doy forma a tus deseos.
Soy la forma de todos tus deseos.
Soy el agua del río transparente
donde te sueñas

 llevado por la muerte,
soy las piedras azules en el fondo
visitadas por los rayos del sol
 -como peces dorados bajo el agua-...”

Hace una referencia clara a la energía, la *shakti* que se encuentra en todas las cosas, en todos los lugares, que se regenera y se transforma y viaja por nuestro cuerpo y alma.

HAMS A

El término *hamsa* del sánscrito se refiere a un tipo de ave india, considerado un animal sagrado, que tiene numerosísimas representaciones artísticas. Igualmente simboliza al cisne. Por ejemplo, en el *Mahabharatta* aparece una de estas aves hablando a los hermanos *Pandava*.



Grabado perteneciente a una edición del *Mahabharatha* de 1965

En este apartado de su libro, que toma su nombre de este animal sagrado, encontramos algunos poemas de una gran belleza. Repito algunos de ellos:

I

*Junto a un corazón, en las fuentes del poema,
Entre el vacío y el puro acontecer
Espero el eco de mi grandeza interna*
Paul Valéry

“Lugar de todos los deseos,
árbol, pozo sin fondo,
todo lo incluye y lo penetra.
Lugar de todas las presencias
pues ninguna lo habita.
Y de esta porción, la mía,

desenvuelvo un germen de silencio,
acecho
-con qué inmensa cautela-
el instante en que abre sus puertas
al vacío.
Cargamento de lunas”.

III

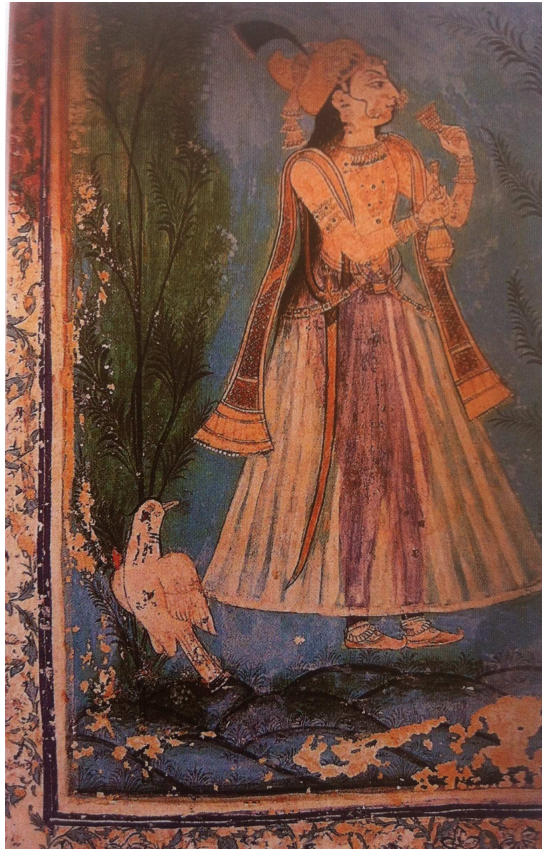
“La noche se aquieta.
(...)
Afuera, entre los ríos,
en las llanuras como espejos rotos
una fiesta de ranas,
cucullos
de un árbol a otros se responden.

Y en el aire
una quietud creciente
como quietud que anticipa
una gran explosión.

Un ave de cristal tiembla en la sombra,
una campana rompe su silencio,
reverbera
en el cerrado espacio
donde se cruzan dos palabras.

Ham
una pausa levísima
 sah
 olvido momentáneo
y por ese silencio
se llega
al núcleo vacío del corazón.

Aquí, el vuelo se detiene”.



Pintura mural del palacio de Bundi, siglo XVII⁴⁹²

ESTANCIAS (Canción)

Me gustaría destacar de este capítulo algunas de las canciones o *mantras* más significativos y que más interesaban a nuestra autora. Estas composiciones estaban relacionadas con la práctica de la meditación. En este sentido creo imprescindible señalar que en la India las canciones y la música en general, están presentes desde el nacimiento hasta la muerte. Hay canciones para cada momento de la vida india y está muy relacionada con la espiritualidad, por lo que también tiene una dimensión religiosa. Tradicionalmente

estuvo ligada a la filosofía y la religión. La música india surge del “OM”, la sílaba sagrada o vibración cósmica que une el cielo y la tierra por ser el sonido primigenio:

“Estancias”

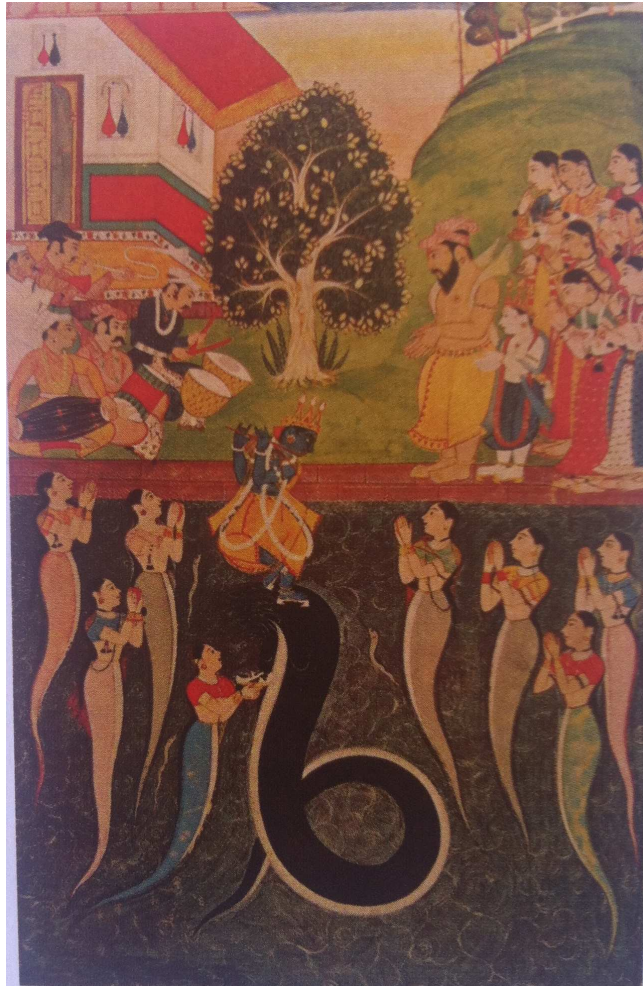
Has hecho caber el mundo en mi corazón
y no hay lugar adonde vaya
en el que no te encuentre,
no hay sitio donde mire
en que no estén tus ojos de ciervo
aguardándome.

Camino de madrugada hacia tu casa
bajo el viento del norte y sus cuchillas,
y no oigo sino tu voz,
no siento sino la punta de tus dedos
rozando mis cabellos.
Todas las cosas se disuelven en tu forma.

La lluvia ha quedado entre los árboles
y de las ramas se desprenden
gotas que caen
sobre el silencio.
El bosque está pronto a devorar mis pasos,
a apresarme en su cerco
como estoy en tu cerco invisible
presa ya.
Todas las cosas se disuelven en tu forma.

Al acercarme a ti algo me dice:
“Este es mi juego.
Yo mismo me llevo esta ofrenda,
yo mismo la recibo.
Yo mismo me inclino
ante mí
Veo en mi rostro tu rostro.”....

⁴⁹² Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 345



Miniatura de Bundi, *Krishna derrotando a Kaliya*, 1640 ⁴⁹³

En esta pintura tenemos un ejemplo de la importancia de la música en la vida de la india, puesto que incluso en las escenas que narran las heroicidades de los dioses, como esta imagen, la música está presente. En la parte superior a la izquierda podemos encontrar un grupo de músicos indios con diferentes instrumentos que están amenizando con la música ese acto del dios. Y en el centro de la pintura el propio *Krishna* aparece tocando un instrumento musical

⁴⁹³ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 346

mientras derrota al monstruo.

MANTRA

*Aquel que vive en el fuego
Y lo hace arder, cuyo trono es de fuego,
Muktananda, ése es tu propio ser.*

(Swami Muktananda, *Muktéshwari*)

“Mantra”

“...Eres el signo viviente
en el espejo,
loto en tus pies,
rayo en la frente.
Eres la gracia misma
de Aquel que te contempla
en su trono de fuego,
de aquel que danza
en círculo de llamas.
Tú misma eres quien danza
Es él mismo la ofrenda
con el cuerpo surcado de la ceniza,
la frente blanca,
collares de grandes semillas
a su pecho
enroscándose,
en torno de su cuello
simulando
escamas rojas.
El fuego devora la danza
y el cuerpo inmóvil,
precipita a su vórtice
Las estaciones grabadas en la piedra,
ejércitos,
puertas de ciudades,
ira del mar sobre las barcas,
sequedad en la arena,
lagos de sal...”

La relevancia del poema se advierte en la inclusión como primeros versos de este poema, a modo de dedicatoria, los de Swami

Muktananda, su querido maestro espiritual. En estas líneas se refiere a diferentes divinidades hindúes, tales como *Siva Nataraja* o *Kali*. En los versos: “ ..de Aquel que danza / en círculo de llamas..” está haciendo una clara referencia al *Nataraja*, dios de la danza. Y en los versos siguientes la invocación a Kali es clara:

“...tú misma eres quien danza
Es él mismo la ofrenda
con el cuerpo surcado de ceniza,
la frente blanca,
collares de grandes semillas
a su pecho
enroscándose,
en torno de su cuello
simulando
escamas rojas”...

El último poema es un cierre en el que la trayectoria de unidad con el pensamiento indio se ha realizado a plenitud. La fusión de la palabra y de ella misma en la propia naturaleza, es también una forma de fusionarse con las doctrinas que ha conocido, y a su vez una inmersión profunda en la India, pero marcado exhaustivamente en los elementos corpóreos y materiales. A su vez se integra el maestro en el orden de las divinidades cósmicas, a tiempo que surge la unidad del poeta con todo aquello que la rodea.

3.3.1.2. CANTO MALABAR

Elsa Cross dedica el primer poema de este libro a la muerte de su maestro Swami Mutkananda, y describe con un delicioso lenguaje, los sentimientos que experimentó, y los presentimientos que tuvo antes de que aconteciese este hecho. Gozaba de una unión especial con este ser mágico y entrañable que le adentró en el mundo de la meditación, y que le sirvió de guía en el camino interior que cambió su vida:

La tarde entera se vencía al paso del viento

“Estaba junto al baniano
aquella tarde en que el zureo de las tórtolas
volvía insoportable tanta belleza.
La noche iba entrando en tus jardines
Estaba junto a la estatua de *Yama*, Señor de la Muerte,
montando su búfalo negro mientras *Savitri*
le arrebatava con argumentos la vida de su amado.
Tanta belleza a punto de morir.
Te vi por última vez allí, desde el baniano.
Inmenso como era el viento lo había descuajado
y las ramas que cayeron a tierra echaron raíces...

...Toma el éxtasis la forma de tu muerte.
Dardos te clavan en lo oscuro,
te suspenden del cielo.
Recojo fragmentos de la noche
como del cuerpo de mi dios despedazado.
Se oye lejos la alondra malabar,
se ausenta el aire.
Los ojos se cierran a tu forma,
tu voz se adelgaza como un hilo
y el alba incierta llega, el alba tibia
como el abrazo que se deshace tan lentamente.”

Encontramos numerosas referencias también en este texto, a las divinidades hindúes. *Yama* es el primer mortal que se convierte él

mismo en dios de la muerte. Su iconografía es muy variada aunque suele aparecer como un ser monstruoso de color rojo y va acompañado de un búfalo. Habrá otros poemas de este libro que estarán también dedicados a dioses indios. Rescato unos versos de un poema:

“Desde las ruinas de nuestra propia historia”

Y tú me miras desde el mármol,
la piedra y el oro en sus estatuas.
Me miras desde la noche.
Bháirava pintado de negro en el recinto oscuro.
Hace brillar una lámpara tus ojos,
negros sobre el esmalte blanco.
Y me miran desde el fondo de un espejo
tus ojos de agua brotando de tres vértices,
oh Tryámbaka.
Abajo tu forma hecha luz.
Une el dios en el pulgar y el índice tiempo y eternidad.

Aquí menciona *Bháirava* (terrible), refiriéndose a una de los aspectos de *Shiva*. En los versos: “..Une el dios en el pulgar y el índice tiempo y eternidad”, está haciendo referencia a la posición de los dedos en la postura de la sílaba sagrada “*Om*” de la meditación. La siguiente imagen es una representación artística de esta deidad, e incluso se puede observar la mencionada postura de sus dedos:



En otras composiciones de esta obra, la descripción de la naturaleza vuelve a ser protagonista incuestionable de los versos que Elsa escribe guiada por su conexión espiritual con todo lo que le rodea, como observamos a continuación:

“El viento ondea en sus insignias.
El viento, el viento
talla frisos contra la roca,
arrasa las cumbres de los montes.

Y al otro lado te ofreces en esos campos,
crucificado en las viñas,
exaltado en la flor de maíz,
en el penacho morado de las cañas;
consagrado en el río...”

3.3.1.3. PASAJE DE FUEGO

Este libro está dedicado a Swami Chidvilasananda, que será la heredera espiritual de Swami Muktananda, su maestro. Elsa Cross la define en este texto de la siguiente manera:

“Así pasó también con Swami Muktnanda. Él se fue pero miles de ramas están brotando del árbol que dejó en su lugar: Swami Chidvilasananda, su sucesora, quien prosigue de la misma manera esa labor única de llenar de amor la vida de los demás y transformarla.”⁴⁹⁴

A su vez en la primera página de este libro expone un himno bengalí a la venerada diosa *Kali*:

“Día y noche arde la pira funeraria:
las cenizas de los muertos se esparcen por
doquier.
Con *Mahakala*, que conquista la muerte,
bajo tus pies, entra danzando los ritmos de tu
danza,
para que pueda contemplarse con los ojos
cerrados.”

El primer poema de este libro llamado “Invocación”, está dedicado al dios *Shiva*:

“...Es tu morada lejos de la memoria
la altura glacial.
Días cerrados para el mundo,
tiempo circular,
invocación.
Apareces,
Destructor,
el Favorable,

Terrible,
el Multiforme,
desde la roca inerte

⁴⁹⁴ Prólogo a la primera edición de *Baniano*, Ob. Cit., Pág. 161

y otros poemas, parece que este camino comience con su poema “Baniano”, donde ya se advierte en los versos “encuentran la fuente de su estirpe/ la raíz de sí mismas”, que bien podrían referirse a sus propias raíces, y no solamente a las de baniano, que comienza una etapa en su poesía y en su obra. Y a partir de esta poema, le sucederán otros de diversos temas dedicados por ejemplo, a los elementos, como es el caso de “Agni” (dios del fuego), a los dioses, como vemos en “Kali”, “Indra”, “Krishna” y “Nataraja”, que van mostrando el conocimiento que Elsa va adquiriendo de la cultura india, a lo largo de su recorrido por el camino hacia una nueva poesía, que es reflejo de su viaje interior.

3.3.2. LA REALIDAD TRANSFIGURADA.⁴⁹⁶

Esta es otra de las obras de Elsa Cross en la que hace especial referencia a India. En esta libro encontramos un apéndice titulado *El universo como juego: Nietzsche y el Shaivismo de Cachemira*, en el que la autora hace un análisis de la influencia de esta filosofía india en el pensamiento nietzschiano. Aquí no sólo encontramos referencias filosóficas al respecto, sino también artísticas. Un ejemplo interesante es la descripción de *Shiva* convertido en *Shiva Nataraja* (danzante) que nos hace la autora:

“*Shiva* juega a construir y destruir los universos individuales y cósmicos. Es la imagen del danzante y del actor primordial. Al igual que Dionisos, *Shiva* toma la forma de las diferentes criaturas individuales, representa todos los papeles, y danza

.....

En el caso del *Shaivismo*, más exactamente, por el cual se le revela al hombre su propia divinidad interior. La finalidad de *Shiva* es romper la conciencia individual para reintegrarla a la totalidad, a la conciencia universal y divina.”⁴⁹⁷

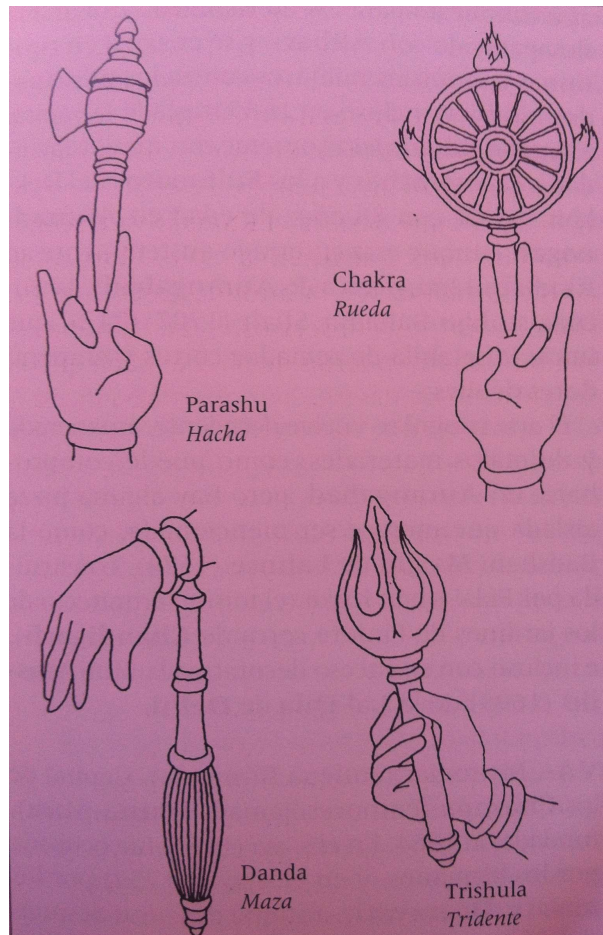
Esta descripción de *Shiva* danzante se remite a la creación y destrucción del mundo a través de la danza cósmica. Con su baile expresa la representación de todas las criaturas en proceso de creación. Y con sus *astras*⁴⁹⁸ representa las armas divinas propias de

⁴⁹⁶ CROSS, Elsa, *La realidad transfigurada. (En torno a las ideas del joven Nietzsche)*, Universidad Autónoma de México, 1985.

⁴⁹⁷ *La realidad transfigurada*, Ob. Cit., Pág. 121

⁴⁹⁸ *Astras*: Significa arma divina o humana. Es muy utilizada en las representaciones artísticas de la India. Las *astras* más importantes están asociados a las divinidades hinduistas más populares. En el dibujo aparecen algunas con diferentes significados: *.Chakra*: Rueda. Es la rueda de fuego de *Vishnu*. *.Parashu*: Hacha. Se le atribuye el poder para eliminar al enemigo.

los dioses hinduistas. En la siguiente fotografía vemos algunas de estas *astras* o armas:



Fotografía y texto sobre *astras* de Carmen García-Ormaechea.⁴⁹⁹

En este libro se refiere a India y a sus filosofías en numerosos textos como el siguiente:

“Como la mayoría de las filosofías de la India, el Shaivismo de Cachemira no se limita a hacer planteamientos teóricos sino a señalar las vías prácticas para alcanzar la experiencia directa de todos los conceptos, por abstractos

.*Danda*: Maza. Es el símbolo de la fuerza del conocimiento.

.*Trishula*: Tridente. Es el tridente de *Shiva*, el símbolo de la victoria.

⁴⁹⁹ De *Arte y cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 29

que sean. La filosofía y el yoga están –en este caso- en una relación muy estrecha. En su origen, la filosofía hindú no fue especulativa, partía de experiencias o visiones (*dārshanas*) directas, que después se describían con el fin de hacer posible esa experiencia para otros.”⁵⁰⁰

En este texto se aprecia una vez más su gran conocimiento de las filosofías de la India, y contemplamos que profundiza en sus orígenes y en sus prácticas para llegar a una mejor comprensión de esta cultura.

En el libro hará un recorrido desde la teoría de Nietzsche del nacimiento de la tragedia, analizando las similitudes entre este pensador y la visión *shaivita* del mundo. Analiza también los principios del filósofo respecto a las artes y sus correlaciones con la naturaleza y la vida, concluyendo que la esencia de la naturaleza es puramente artística. Esta teoría estaría directamente relacionada con el concepto de arte indio, que se basa en la transformación de la naturaleza en arte.

Compara así mismo la poética de Aristóteles con la de Nietzsche para analizar conceptos como el mito, la fábula o el ritual relacionados con la tragedia.

Manifiesta su profundo conocimiento de las escrituras hindúes como el *Rig Veda*, y de las obras literarias indias como el *Bhagavad Gita*, como podemos observar en las siguientes líneas:

⁵⁰⁰ *La realidad transfigurada*, Ob. Cit. Pág. 121

“La transformación de *Krishna* ante *Arjuna* en la Bhagavad Gita ofrece una imagen contapuesta a la del Dionisos despedazado de Nietzsche, que se dispersa en la individualización. *Krishna* no sólo no es desmembrado sino que posee incluso muchos miembros (tal como Púrusha y el Brahman en fragmentos no citados de los mismos textos que menciono arriba). La totalidad del universo está inmersa en el cuerpo de *Krishna*:

“Te contemplo, infinito en forma por todos lados, con innumerables brazos, vientres, rostros y ojos, pero no veo tu fin ni tu medio ni tu principio, oh Señor del universo, oh forma primordial (16) (S. Radhakrishnan, *The Bhagavadgita*, p. 275) ”

Esta descripción captura la diversidad dentro de la unidad, los muchos en el Uno. La unidad divina permanece inalterada aun cuando produzca de sí al universo”⁵⁰¹

Respecto a la importancia de Elsa Cross en la literatura mexicana contemporánea, Octavio Paz comentó sobre ella:

“Cross es una de las voces más personales de la última poesía latinoamericana. Su obra, ya considerable, reúne algunos de los poemas más perfectos entre los escritos por las últimas generaciones mexicanas. Digo voz y no escritura poética porque la poesía aunque se escriba, sobre todo se dice. Dos notas opuestas se conjugan armoniosamente en Elsa Cross: la complejidad del pensamiento y la diafanidad de dicción”.

⁵⁰¹ Ibid., Pág. 109

3.3.3 LOS DOS JARDINES. MÍSTICA Y EROTISMO EN ALGUNOS POETAS MEXICANOS.

Elsa Cross es profesora de Historia de la Religión, lo que ha influido de manera determinante en su interés por realizar este estudio en el que trabaja la obra de algunos poetas mexicanos, bajo el umbral del misticismo y el erotismo.

En estos ensayos demuestra una vez más su conocimiento de la literatura y la cultura india:

“...Y en tiempos posteriores, sobre todo en la India, hay una abundante poesía que describe en detalle los amores del dios *Krishna* con la pastora *Radha* o los de *Shiva* y *Parvati*, con sus muchos deleites y quebrantos. Estas relaciones se dan, en gran parte, dentro de la artificiosa poesía de las cortes, y se pondría en duda que provinieran de una experiencia espiritual del poeta; pero también las encontramos en numerosos ‘santos poetas’ que florecieron durante toda la Edad Media hindú, como es el caso de Mirabai, Akka Mahavedi o Narsi Metha, que ilustraban con esas imágenes su propio rumbo interior. *Krishna* o *Shiva* no son para ellos un tema literario, sino objeto de una pasión espiritual tan intensa como la de Jesús para los místicos cristianos- o el Amigo, el Amado o la Amada para los sufíes.”⁵⁰²

Aquí hace referencia a los amores de *Krishna* y *Radha*, o a los de *Shiva* y *Parvati*, que como ya sabemos son un gran tema de inspiración del arte indio, y más concretamente de su pintura.

⁵⁰² *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Conalcuta,



Esta miniatura del s. XIX representa el amor entre Krishna y Radha ⁵⁰³

En esta obra Elsa Cross hará numerosas referencias a algunos títulos de Octavio Paz en los que el erotismo tendrá una gran relevancia. Siguiendo esta línea, y en relación con Oriente, Cross expondrá su estudio sobre la mística en este autor, recalcando que en su literatura prevalece un carácter reconciliador entre el cuerpo y el alma, propio de una filosofía oriental, creando así parejas de conceptos como erotismo-misticismo, impensable en la cultura occidental:

“Tanto a través de su poesía como de sus ensayos, Octavio Paz se acerca a un erotismo de lo divino donde quedan disueltos el conflicto y la dualidad que en Occidente han separado de modo sistemático al espíritu y al cuerpo. Cuerpo y espíritu,

México, 2003, Pág. 11.

⁵⁰³ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 58.

erotismo y misticismo –que Paz vio como formas de una misma pasión- han sido campos distintos, y como experiencia viva es muy difícil que hayan podido confundirse o intercambiarse...En mayor medida que otros sitios del Este que se hicieron presentes de diversas maneras en su trabajo, como China y Japón, la India formó parte vital de su experiencia poética, por los seis años que vivió allí y lo que vivió en ellos. En opinión de varios autores, lo más importante de la obra de Paz se produjo en ese período o surgió de él. ” ⁵⁰⁴

Afirma también que Paz considera el tantrismo como una especie de mística para llegar a su idea de erotismo, como un camino hacia la liberación del ser, ya que en el tantra, una de las vías para llegar al conocimiento profundo del ser es la sexualidad, asumiéndolo en su poesía:

“Aunque sabemos que Paz no proviene de una pasión ni de una búsqueda místicas, al menos como florecen en las tradiciones de Occidente, y si bien, tampoco es un budista o hinduista practicante ni sigue un sendero espiritual, toma algunas referencias centrales tántricas y la asume desde la poesía, que en sí despliega un rango muy vasto de experiencias posibles y expresa como resultado último algo no muy distinto de lo que proclaman los místicos de Oriente, aunque un elemento detonador sea para Paz el erotismo.” ⁵⁰⁵

Asimismo, en cuanto a esta influencia del tantrismo en la obra de Paz, especifica que el tantrismo juega un papel trascendental en su literatura en general, tanto en la poesía como en la prosa:

“En una parte de la obra poética y en algunos ensayos de Paz, hay referencias directas e indirectas

⁵⁰⁴ *Los dos jardines*, Ob. Cit., Pág. 87.

⁵⁰⁵ *Ibid*, Pág. 88

al tantra hindú y budista, y también al taoísmo y el zen... ”⁵⁰⁶.

Igualmente nuestra autora hace un recorrido por las regiones donde el arte del tantra tuvo su apogeo, haciendo distinciones sobre las diferentes escuelas artísticas. Menciona a su vez algunos de los templos tántricos más importantes, como el de Khajuraho:

“En la Edad Media se extendió a diversas regiones, incluso a Java, a Bali y a Cambodia, y hay un tantra hindú, con tres escuelas principales, presididas por las figuras de los dioses *Shiva*, *Shakti* y *Vishnu*, así como uno budista, que se desarrolló sobre todo en el Tíbet y en Nepal, y otro más muy borroso, el jaina. En los templos de Khajuraho se pueden apreciar conjuntamente las magníficas huellas arquitectónicas y escultóricas que dejaron”⁵⁰⁷

En relación a esta exposición que hace Elsa Cross, creo imprescindible observar el siguiente mapa de India, donde se indican los principales lugares artísticos de este país⁵⁰⁸:

⁵⁰⁶ Íbid., Pág. 89

⁵⁰⁷ Íbid. ,Pág. 90

⁵⁰⁸ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 8



En el texto citado anteriormente afirma que hay un tipo de *tantra jaina*, aunque menos conocido que los otros tipos. La filosofía *jaina* se origina en el siglo VI a. C., y se considera que fue creado por *Mahavira*, un personaje similar a Buda en el budismo. Ambas filosofías se forjaron en un mismo periodo, bajo el reinado de Ashoka. Una de las claves fundamentales del jainismo es que sus adeptos no creen en un dios creador y se declaran ateos. La divinidad para ellos está representada por innumerables almas individuales que viven prisioneras dentro de las formas vegetales, animales y humanas, y que luchan por desprenderse de esa especie de materia o “costra” en la que está contenida su espíritu. Practican las cinco abstenciones más importantes: no matar, no mentir, no robar, no codiciar y controlar el instinto sexual. En cuanto a las manifestaciones artísticas que representa a esta filosofía destacan las miniaturas de *Kalpasutra*, texto sagrado del jainismo, que contiene la vida de *Mahavira*.

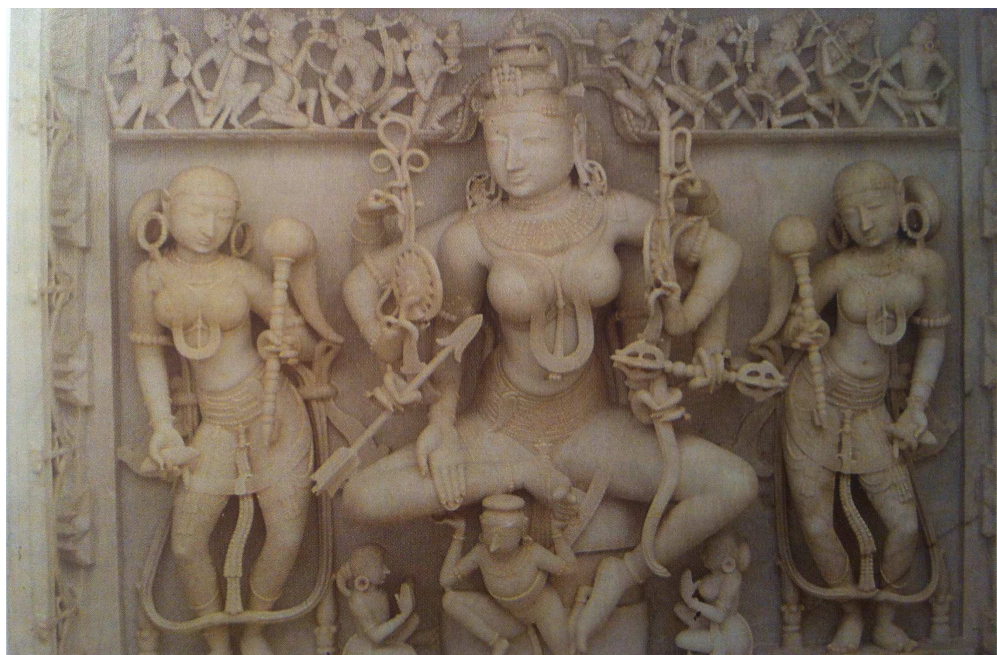


Kalpasutra. Miniaturas jainas sobre hoja de palmera.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Fotografía de *Arte y cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 107

Observamos en esta imagen que este tipo de pintura tiene cierto parecido con la pintura egipcia, puesto que en muchas ocasiones sus personajes aparecen representados con el torso de frente y el rostro de perfil.

Las mejores obras de arte jaina se concentra en sus monasterios y templos sagrados. En cuanto a su arquitectura es destacable que trabajan con un excepcional mármol blanco que refleja su puritanismo creando inigualables obras de arte como la que vemos a continuación:



Relieves del techo del pórtico corrido del *Templo de Nerminath*, en el Monte Abu⁵¹⁰

También expone algunos de los rasgos más característicos del arte tantra, profundizando en aspectos fundamentales, tales como la importancia de la *Shakti* o la energía femenina o *kundalini*, objetos de

culto que le acercaban a sus divinidades, pues generalmente en el tantra se rechazaba la idea de una deidad lejana y trascendente que solo se pudiese conocer a través de la contemplación. En lugar de ello, se rendía culto a la divinidad encarnada en la forma de *Shakti*, la diosa, por lo que se pensaba la mujer era poseedora del poder divino. La fusión entre el hombre y la mujer, divinidad trascendental e inmanente, se recrea en el acto amoroso, y esta energía física sexual se convierte en la unión de los opuestos:

“Justamente la triple confluencia de cuerpo, lenguaje y universo da forma a los poemas de Paz, surgidos frente a esta visión. En el tantra la figura de la Diosa –y por extensión, de la mujer, que la representa en los ritos- es clave. Hay un culto muy extendido hacia la *Shakti*, que es la energía divina. En la mitología hindú aparece como la consorte de Shiva, y desde un punto de vista filosófico es el aspecto dinámico e inmanente de la totalidad, que tiene en Shiva su aspecto estático y trascendente. Shiva y Shakti son dos funciones inseparables de la misma realidad única.

Desde una perspectiva macrocósmica, la Shakti es el poder creador de Shiva y crea el universo de sí misma; desde el punto de vista microcósmico, esa misma Shakti es la fuerza que nos mantiene vivos, pero además existe en un estado latente, dentro de todo ser humano, como energía espiritual. Los textos tántricos le dan el nombre de *Kundalini*, fuerza consciente, a la cual se diviniza como una diosa. Y sólo cuando se activa tiene lugar el proceso de desarrollo espiritual, el camino místico que conduce a la iluminación, que puede tener parajes muy dispersos. El del tantra es sólo uno de ellos.”⁵¹¹

Recoge en esta obra algunos de los poemas o textos de Paz en los que se vislumbra la estela del erotismo.

⁵¹⁰ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 107

Como ejemplo de esto, extrae de *Vislumbres de la India* un párrafo, en el que Paz señala que para el tantrismo, el erotismo es sagrado, y afirma:

“El aspecto del tantra que considera sagrado el erotismo y la unión de pareja, a la que ve como un vehículo hacia la experiencia suprema, impresionó profundamente a Paz, quien dice en *Vislumbres de la India* (1995): “El placer sexual es, en sí mismo, valioso. Para los hindúes es uno de los cuatro fines del hombre. Aparte de ser una fuerza cósmica, uno de los agentes del movimiento universal, el deseo (Kama) es un dios porque el deseo, en su forma más pura y activa, es energía sagrada: mueve a la naturaleza entera y a los hombres” (p. 182)”⁵¹²

Explica a través de un extracto de “Vrindaban”, la despreocupación de Paz por lo religioso, puesto que se centra en lo vital, en el presente. Su poesía se puede considerar absolutamente religiosa en el sentido más profano:

“Casi en ninguno de sus textos Paz invoca o convoca lo trascendente. No ha y una preocupación religiosa ni metafísica, como él mismo dice en un fragmento de su poema “Vrindaban” de *Ladera Este*:

Los absolutos las eternidades
Y sus aledaños
No son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
El acto
El movimiento en que se esculpe
Y se deshace el ser entero.”⁵¹³

⁵¹¹ Íbid. Pág. 91-92

⁵¹² *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Ob. Cit., Pág. 95-96.

⁵¹³ Íbid. Pág. 99

Así mismo explora el concepto de tiempo paciano, caracterizado por el carácter circular, que recuerda a las visiones temporales orientales, y se apoya en su poema “Viento entero”, para exponer sus conclusiones, pasando también por otras obras anteriores del autor como *Piedra de sol*:

“Esta poética del instante, ampliamente comentada por diversos críticos de Paz, viene en parte de una visión budista que no reconoce ningún Ser o Absoluto como sustrato último de la realidad, sino que describe a ésta como una sucesión de percepciones –sucesión de instantes, por extensión. En cada instante está latente el vacío intemporal, donde se disuelve el carácter rígido, unívoco de las visiones tradicionales, tanto de una linealidad cronológica como de una linealidad de pensamiento...Ya desde *Piedra de sol* había una concepción circular, no lineal del devenir de la realidad y del tiempo poético, como muy evidentemente muestra la estructura del poema. Pero en Viento Entero se percibe otro desarrollo: el tiempo es circular pero puede también ser discontinuo; la sucesión se rompe y abre paso a la simultaneidad. Paz comparte, con muchas visiones orientales, la intuición de que no sólo el universo, sino todo aspecto de la realidad surge, se sostiene, se destruye y vuelve a surgir. Fin y comienzo están en todas partes, la esencia de la realidad, la eternidad, etc., no se encontrarán al final de los tiempos, sino aquí y ahora”⁵¹⁴.

Analiza este poema recreándose, como hemos visto ya, en el concepto cíclico temporal, pero también en otras constantes de la poesía de Paz, como es la unión de contrarios, y explica a su vez, como nuestro poeta manifiesta la identificación de cuerpo, lenguaje y universo en uno sólo:

“El poema “Viento entero”, que empieza con el verso <<El presente es perpetuo>>, que volverá una y otra vez, reduciendo a sí mismo el transcurrir de cada estrofa, es una muestra excepcional de esa percepción.

La realidad que Paz recupera en el poema tiene un gran dinamismo interno: la constante unión de opuestos, así como la posibilidad de una percepción de lo simultáneo y del instante mismo, como condiciones de la poesía.

En este poema Paz llega a una tremenda concisión, una densidad casi corpórea de lenguaje y significado: cuerpo, lenguaje, universo, se vuelven uno. Y uno vale por el otro, expresa al otro, lo manifiesta alineado en ese eje invisible de sus correspondencias. En el verso inicial, “El presente es perpetuo”, queda plasmada, fija y huidiza, la proposición central del libro, que lleva a una recuperación del instante –presente perpetuo- de materias pasadas o futuras, imaginadas, percibidas o soñadas.”⁵¹⁵

Cross señala aquí algunos de los principales temas de la poética paciana, la unión de los opuestos y la concepción cíclica del tiempo frente a la teoría del tiempo lineal. Y se basa en el siguiente texto, en la descripción que hace Paz de la isla de Elefanta la primera vez que la visitó, donde se vislumbra su indagación e interés por lo sacro:

“Sin duda la de Paz es una búsqueda de lo sagrado, pero un sentido completamente diferente de lo que por sagrado, pero en un sentido en el ámbito estrecho de los dogmas y las religiones. No se trata de una sacralidad religiosa ni teísta. Nos revela más de su idea de lo sagrado –indistinguible de la poesía- la descripción que hace Paz en *Vislumbres de la India* de su primera visita a la isla de Elefanta:

“Caminamos por un sendero gris y rojo que nos llevó a la boca de la cueva inmensa. Penetré en un mundo hecho de penumbra y súbitas claridades. Los juegos

⁵¹⁴ Ibid., Pág. 101

⁵¹⁵ Ibid, Pág. 103-104

de la luz, la amplitud de los espacios y sus formas irregulares, las figuras talladas en los muros, todo, daba al lugar un carácter sagrado, en el sentido más hondo de la palabra. Entre las sombras, los relieves y las estatuas poderosas, muchas mutiladas por el celo fanático de los portugueses y los musulmanes, pero todas majestuosas, sólidas, hechas de una materia solar. Hermosura corpórea, vuelta piedra viva. Divinidades de la tierra, encarnaciones sexuales del pensamiento más abstracto, dioses a un tiempo intelectuales y carnales, terribles y pacíficos. Shiva sonríe desde un más allá en donde el tiempo es una nubecilla a la deriva y esa nube, de pronto, se convierte en un chorro de agua y el chorro de agua es una esbelta muchacha que es la primavera misma: la diosa *Parvati*. La pareja divina es la imagen de la felicidad que nuestra condición mortal nos ofrece sólo, para un instante después, disiparla”⁵¹⁶

En esa isla de Elefanta, hay varios paneles dedicados a *Shiva*, a lo que Paz se está refiriendo en el párrafo citado....Y hay uno especialmente interesante, el de *Ardhanarishvara*, ‘El Señor que es mitad mujer’, literalmente, donde *Shiva* y *Parvati* (o *Shakti*) son un solo ser: la mitad derecha es masculina y la mitad izquierda es femenina”⁵¹⁷

A continuación podemos apreciar la escultura india de la que habla nuestra autora.

⁵¹⁶ Íbid. Pág. 17

⁵¹⁷ Íbid. Pág. 96-97



Ardhanarishvara, altorrelieve decorativo del templo rupestre de Shiva en Elephanta⁵¹⁸

En cuanto a la obra *El mono Gramático* y su reflejo de la fusión de la escultura y la erótica, Cross expone:

“En *El Mono gramático* el cuerpo es la cifra del poema; y el cuerpo de la mujer amada, como en los textos tántricos, es el instrumento de una revelación que conduce a otros estados de conciencia...En la misma epifanía que después se encarnará en Esplendor, *Shrī*, en sánscrito, partícula reverencial que se antepone a nombres como los de Párvati, Lakshmī y Kālī, la Devī o Diosa. La fuerza erótica de la escultura que se despliega en los templos de Khajuraho o Konarak, o en la Stupa de Sanchi, aparece en la “Historia de dos jardines” y en las incomparables páginas de *El mono gramático*”.⁵¹⁹

Muestra sus grandes conocimientos sobre la cultura india, sus textos antiguos y la aplicación de la sabiduría de los mismos para la

⁵¹⁸ Fotografía incluida en *El arte indio*, Ob., Cit., Pág. 89

⁵¹⁹ *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Ob. Cit., Pág. 99-100

alcanzar la iluminación. Comenta también la importancia de las divinidades hindúes, mencionando algunas de las más importantes, y expresa su conocimiento sobre la arquitectura y la escultura india, señalando el carácter erótico de las mismas.

También recoge algunos poemas de *Ladera este*, como “Contigo”, en el que Paz muestra el placer sexual como un camino hacia la verdad, ya que ese es el significado que tiene la sexualidad en el transtrismo, es una de las vías hacia el conocimiento profundo del ser y de esta forma es como lo aplica en ese poema:

“En otro poema llamado “Contigo”, también de *Ladera este*, dice Paz:

“Eres
Una pausa de la luz.
El día
Es una gran palabra clara
Palpitación de vocales
Tus pechos
Maduran bajo mis ojos
Mi pensamiento
Es más ligero que el aire
Soy real
Veo mi vida y mi muerte
El mundo es verdadero
Veo
Habito una transparencia”.

Tenemos aquí apariciones aleatorias, imágenes que no surgen en sí mismas como finalidad ni culminación del poema, sino como brillos simples de la realidad, artistas que refractan una luz que viene de dentro y de realidad del mundo: “El mundo es verdadero”, dice; no es una sucesión de percepciones ilusorias, ni tampoco el enemigo del hombre, pues quedan ya disueltas las asociaciones paulinas del cuerpo y el sexo con el pecado, para ver en ellos un estado de plenitud y gozo totales –y

también un vehículo, una puerta hacia la conciencia superior.”⁵²⁰

Cross explica estos versos de Paz desde el punto de vista de imágenes que se suceden para mostrar una realidad verdadera, y es a través de algunas imágenes y pensamientos eróticos por las cuales Paz dice sentirse vivo, “habitar una transparencia”, y libre del pecado de sentir su cuerpo, y encontrar a través de él un mundo de verdadero conocimiento, como postula el tantrismo.

Afirma a su vez, que la idea del mundo de Paz se basa en una concepción simultánea y circular, y lo explica a través de un fragmento de *Blanco*:

“Finalmente, la visión de Paz va más allá de poemas eróticos: es una percepción del mundo, una manera de pensar la realidad, no sucesiva y causal, sino simultánea; no lineal, sino circular; no dualista, sino imbuida por la visión de unidad que se refleja en *Blanco*. Éste es su final:

Apariciones y desapariciones
La realidad y sus resurrecciones
El silencio reposa en el habla

El espíritu
Es una invención del cuerpo
El cuerpo
Es una invención del mundo
El mundo
Es una invención del espíritu

No Sí

Irrealidad de lo mirado
La transparencia es todo lo que queda

⁵²⁰ Íbid., Pág. 105-106

Tus pasos en el cuarto vecino
 El trueno verde
 Madura
 En el follaje del cielo
 Estás desnuda
 Como una sílaba
 Como una llama
 Una isla de llamas
 Pasión de brasa compasiva
 El mundo
 Haz de tus imágenes
 Anegadas en la música
 Tu cuerpo
 Derramado en mi cuerpo
 Visto
 Desvanecido
 Da realidad a la mirada”⁵²¹

Igualmente expone aquí las distintas percepciones del erotismo en la obra de otros escritores mexicanos de diferente índole tales como Pita Amor, Enriqueta Ochoa, López Velarde, Concha Urquiza, Alfredo Placencia y Efrén Rebolledo, pasando por la idealización de la mujer de Velarde, el amor “divino” de Placencia o el misticismo de Enriqueta Ochoa:

“Vimos, como conflicto vital, la idealización o sacralización del principio femenino, que para López Velarde se encarna en Fuensanta...También se habló de la angustiosa dicotomía de Concha Urquiza y Alfredo Placencia, que acaba por conducir a una humanización irrefrenable del amor divino, que finalmente se vuelve demasiado humano...Pita Amor, por el contrario, en algún momento vuelve divino el amor humano, aun mientras reflexiona sobre un Dios que en nada se parece al de la tradición católica, pero que igualmente le resulta inaccesible. Por otro lado, los ímpetus de libertinaje de Efrén Rebolledo, tienen una escala limitada que atañe siempre a las mismas expresiones, aunque

⁵²¹ Íbid. Pág. 106-107

algunas de ellas tocan registro similares a los de la poesía mística. Enriqueta Ochoa, desde otra órbita excéntrica, vive un ascetismo impuesto por las circunstancias y una búsqueda de Dios que tampoco parece estar cifrada en la imagen de la tradición y queda como una referencia abierta.⁵²²

En cuanto a los nuevos cauces de expresión poética, menciona también aquí a algunos escritores de México inspirados en la espiritualidad de Oriente, y siguiendo de alguna forma la senda que él mismo tomó cuando visitó la India, y que supuso un cambio radical en su poética, puesto que apareció en ella el interés por ese país, su cultura, su filosofía y por supuesto, su arte. Así sería el caso de Sergio Mondragón o Tomás Calvillo:

“Con diversas perspectivas, poemas de Sergio Mondragón, Maricruz Patiño, Alberto Blanco, con una obra muy prolífica y variada, Luis Cortés Bargalló, y Tomás Calvillo, (y tendría que mencionar aquí también algunos de mis libros) dan cuenta de este interés por la espiritualidad del Oriente o de la asimilación conceptual o formal de algunos de sus principios” ⁵²³

⁵²² *Ibid.*, Pág.113

⁵²³ *Ibid.*, Pág. 116

3.3.4. EL LEJANO ORIENTE EN LA POESÍA MEXICANA⁵²⁴

En primer lugar, quiero agradecer a Elsa Cross su amabilidad por ofrecerme esta obra inédita, como una guía de ayuda para la realización de mi tesis doctoral. He podido obtener de ella cierta información para mi trabajo de investigación, ya que me ha abierto las puertas del conocimiento en cuanto a algunos escritores mexicanos más jóvenes, y menos conocidos.

Elsa escribió este libro como un homenaje a Octavio Paz a los cien años de su nacimiento.

Asimismo expone que la idea de crear esta obra comenzó en un Congreso de hispanistas en Corea en el año 2001. Y como la propia escritora explica en el prefacio de este libro su deseo ha sido recoger la huella del Lejano Oriente en la poesía mexicana:

“La presente compilación surge del deseo de rastrear las huellas el Lejano Oriente ha dejado en la poesía mexicana del siglo XX, y lo que asoma del XXI. Los modos de acercamiento y de recepción de lo que hace un siglo era una entidad exótica y misteriosa, y ahora se ha vuelto algo mucho más cercano, tienen una diversidad insospechada.”⁵²⁵

Para la realización de este estudio ha trabajado sobre la obra de más de ciento treinta autores mexicanos, que como ella, estuvieron muy marcados por Oriente, y nos muestra la estela que esta influencia dejó en la literatura mexicana. Entre los poemas aquí reunidos podemos encontrar diferentes enfoques de poesía y con

⁵²⁴ CROSS, Elsa, *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, UNAM, México, Inédito.

⁵²⁵ *Ibid.*, Pág. 5

características muy diferentes. Hay poemas sobre vivencias personales, sobre viajes, poemas visuales, reflexiones, meditaciones, e incluso sobre impresiones fantasiosas que la literatura y el cine han dejado acerca de esa lejana cultura, como es el caso de poemas escritos por autores que nunca han viajado a esos lugares, que también los hay en este libro.

En la extensa introducción del libro el primer escritor que Cross nos menciona es José Juan Tablada, realizando una breve exposición sobre su obra, y destacando su acercamiento a Japón, que dará como fruto su interés por el *haikú*.

Continúa con Efrén Rebolledo que viajó a Japón como diplomático, y expone una relación de sus obras más famosas como *Rimas japonesas* (1907).

El tercer autor mexicano sobre el que Elsa continuará hablando en su compilación, será Octavio Paz, haciendo un recorrido por sus acontecimientos personales más importantes de la India, como el encuentro con la que será su mujer, Marie-José. Le calificará como el autor mexicano más cercano a Oriente, y que más se interesó por su cultura, y comenta lo que bajo su perspectiva, supuso Oriente para Paz:

“El acercamiento de Paz a Oriente fue físico, filosófico, estético, espiritual; pero fundamentalmente poético. Tal vez la poesía fue su principal modo de aprehensión. Paz reconoció que su único camino era la poesía, y ésta fue el catalizador de todas las nociones filosóficas o religiosas que él llegó a captar y a proponer. Las concepciones del

pensamiento tántrico, que anulan el abismo entre lo espiritual y lo material, entre el ser y el cuerpo, y todos los opuestos que se derivan de una perspectiva dualista, estuvieron en consonancia con la visión de Paz, que a través de una intensa penetración en la conciencia del instante presente, dio a su poesía una condición intemporal.”⁵²⁶

Elaborará en esta obra un repaso por sus obras más importantes, y por las que están más directamente enlazadas con su experiencia en la India, tales como *Blanco, Ladera Este Conjunciones y disyunciones, El mono gramático, Vislumbres de la India y La llama doble*.

Continuará su compilación haciendo una exposición, con un epígrafe al que titulará: “Una digresión: Las tradiciones espirituales”, en la que comentará que en los últimos cuarenta años se aprecia un gran interés por las diversas tradiciones espirituales orientales, tales como la meditación o el yoga, entre muchas otras, y que un gran número de estos poetas sobre los que ella trabaja aquí, practicaban alguna de estas disciplinas, lo que supone un acercamiento aún más intenso a la cultura de Oriente.

Elsa continuará su trabajo con el análisis de otros escritores posteriores a Paz como Juan Carvajal y Juan Martínez. Asimismo trabajará también sobre otros autores relacionados con la revista *El corno emplumado*, fundada por Sergio Mondragón en 1962, y que se convertirá en uno de los motores filosóficos y culturales de México.

⁵²⁶ *Ibid.*, Pág. 21

Entre éstos estarían Homero Aridjis, Juan Bañuelos, Ernesto Cardenal, Octavio Paz, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Efraín Huerta y Rosario Castellanos entre otros.

Expone que otra revista que atraerá las publicaciones de grandes escritores de la época será *El Zaguán*, fundada en 1975 por Alberto Blanco, Manuel Ulacia, Antonio Santisteban, Alfonso René Gutiérrez y Luis Roberto Vera, a los que Cross dedicará también unas páginas en su trabajo, para analizar la parte de la obra de éstos, que estuvo marcada por el Lejano Oriente. En esta misma línea mencionará a otros escritores como Luis Cortés Bargalló y Tomás Calvillo, que también participarán en *El Zaguán*.

Comenta también que más tarde José Vicente Anaya fundó la revista *Alforja* en 1997. Las publicaciones de esta revista provocaron un gran acercamiento a la poesía de otras culturas, entre ellas, a la de Oriente. En este epígrafe del libro, Elsa expone algunas de las obras más importantes de Anaya, y que supusieron un lazo de unión con esta cultura. Junto a estas prácticas que introducen el mundo oriental en la poesía y la literatura mexicana se suceden otras como los viajes que fueron detonante tanto para ella como para Octavio Paz de un cambio sustancial en sus vidas. Este es el origen del apartado dedicado a los escritores viajeros, que recorrieron diferentes lugares de Japón, China e India, (ya fuera real o imaginariamente), y plasmaron sus impresiones de estas vivencias en sus poemas. En cuanto a los que viajaron por Japón, incluirá a autores como Pura López Colomé,

Francisco Serrano, Coral Bracho, Miguel Ángel Flores, Homero Aridjis, Aurelio Asiain y el propio Tablada entre otros. También hubo autores que no solo viajaron, sino que residieron en Japón, como Octavio Paz, Efrén Rebolledo, Sergio Mondragón, Kyra Galván y Cristina Rascón.

Asimismo China fue otra de las grandes fuentes de inspiración de arte y poesía para estos autores. Cross hace una exposición de los escritores que viajaron por este país, tales como Juan Gelman, Carlos Montemayor, Alberto Ruy-Sánchez, Jorge Fernández Granados, Miguel Ángel Flores, Claudia Posadas, Cristina Rascón, Homero Aridjis, Elva Macías y Eraclio Zepeda, a los que dedicará también unas páginas para analizarla influencia oriental en sus poemas. En relación a los escritores entregados a la India, que viajaron por este país o residieron en él, Cross nos remite a autores de la talla de José Emilio Pacheco, David Olguín, Ramiro Rodríguez, Guillermo Arreola, Myriam Moscona, Ernesto Lumbreras, Francisco Hernández, Eduardo Lizalde, Dana Gelinas, Gabriel Zaid, Eduardo Ramos Izquierdo, Esther Seligson, David Huerta y por supuesto Octavio Paz.

Tras esta aclaratoria introducción Elsa nos muestra en su libro, la grandiosa y representativa selección de poemas que realizó de cada uno de estos autores. Finalmente expondrá un glosario de palabras indias y una extensa bibliografía que permitirá al lector una mejor comprensión de todo lo expuesto en esta maravillosa compilación, en la que la autora expone de una forma clara y concisa el panorama general de la influencia oriental en la poesía mexicana contemporánea.

3.4. ENTREVISTA A ELSA CROSS

Como ya expuse al principio de este trabajo, he tenido el privilegio de poder realizar una entrevista a Elsa Cross, hecho por el que quiero mostrarle un gran agradecimiento.

Carmen Melones: *¿Por qué se interesó por India? ¿Cuáles fueron sus primeros contactos con este país?*

Elsa Cross: La India me interesó a partir de algunas experiencias de meditación que comencé a tener, en México, en 1976. Todo mi interés anterior era muy occidental; tanto el mundo griego como el medioevo cristiano eran referencias centrales para mí. Me inquietaba ver las esculturas de la India, con dioses de muchos brazos o cabezas y cuando traté de leer algo de su filosofía no entendí nada. Sin embargo, a partir de esas extraordinarias experiencias interiores que yo tenía, no sólo se me abrieron las puertas a mucho de la simbología y de la sabiduría del hinduismo (nunca me he acercado al budismo), sino que comencé a entender más a fondo, incluso los Evangelios y la propia mística cristiana.

C.M. *Una vez que conoció algunos aspectos de India, ¿qué fue lo que más le impresionó desde el punto de vista de la sociedad, del pensamiento, del arte...?*

E.C. Lo que más me interesó en primer lugar fueron las

escrituras sagradas, los Vedas, las Upánishads, la Bhagavad Gītā y, en especial, ciertas corrientes filosóficas del shivaísmo de Cachemira. Este interés provino de encontrar una visión del mundo extraordinariamente sabia, pero también está el asunto de mi experiencia personal. Por ejemplo, una de las primeras experiencias que tuve en meditación, que fue una visión muy poderosa, la encontré años después descrita en una de las *Upánishads*, que nunca antes había leído. Esto me pareció muy significativo.

Algo muy notable de la cultura de la India es que todas sus manifestaciones están vinculadas de una manera muy estrecha. Por ejemplo, todas las artes y las ciencias reclaman su origen en los Vedas, que son las escrituras reveladas más antiguas, y todo tiene que ver con todo: la escultura con la danza, la música clásica con la pintura, etc., y detrás de todo hay una visión unitaria, una concepción del mundo en la que todo tiene un lugar y una función.

C.M. *Es profesora de religión en la Universidad en México (por favor, corrija me si me equivoco) ¿Le interesó el aspecto religioso de la India? ¿Es usted budista?*

E.C. Sí, efectivamente, ahora soy profesora titular de Filosofía de la religión en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México; pero fue a partir de que descubrí el pensamiento hinduista (nunca me he ocupado del budismo) que me interesó dar clases. Yo trabajaba antes en la Facultad haciendo publicaciones, pues

desde que era estudiante siempre sentí que con la filosofía occidental topaba con pared, y me quedaba con más preguntas que respuestas. El autor que me interesó más a fondo fue Nietzsche, y yo sentí que para muchas de las cosas que él dejó un poco a medias, yo encontré una respuesta en la filosofía hindú. Y aunque no existe hasta la fecha un centro de estudios orientales, o algo así en la UNAM, comencé a impartir como materia optativa una introducción a la filosofía de la India, que estudié en la medida de mis posibilidades, aun sin ser especialista. Varios exalumnos míos, sí lo son, ahora, y han hecho sus doctorados en Inglaterra, India y Estados Unidos.

C.M. *Usted estuvo viviendo unos años en India. ¿Cuál cree que ha sido la mayor influencia que ha tenido la India en su vida y obra?*

E.C. La influencia crucial, tanto en mi vida como en mi trabajo, más que la India, fue la experiencia interior de mi práctica de meditación (que continuó hasta la fecha). (Quisiera añadir, al margen, que lo que practico es una forma de yoga, no una religión.) Que esta experiencia se diera durante algún tiempo que estuve en la India, fue hasta cierto punto circunstancial, aunque fue tal el impacto que me produjo el lugar en el que me encontraba, que era un áshram en el campo, con jardines de una belleza extraordinaria, que esto me permitió “vestir”, por así decirlo, mis poemas de libros como *Baniano* y *Canto malabar*. Muchas de sus imágenes eran solo la descripción de lo que yo veía: los arrozales, los pavorreales, los ciervos, los lotos, los

templos, las imágenes de los dioses: son tópicos de la literatura india, pero en mi caso eran simplemente cosas con las que yo vivía en aquel lugar.

C.M. *Ha estado usted toda su vida vinculada y entregada a la literatura ¿Puede decirme qué es lo que más le interesa de la literatura oriental?*

E.C. Hablar de “literatura oriental” es algo muy vasto. En la India, la literatura clásica, al igual que la filosofía y otras cosas, están escritas en sánscrito. En lo que toca a la poesía, los moldes clásicos se fueron agotando, pues el sánscrito es, desde hace muchísimos siglos, solo una lengua cultural (como fue el latín en Occidente), y a mí me ha parecido siempre mucho más vital, más fresca, la poesía que escribieron en sus lenguas vernáculas poetas de toda la India que estuvieron vinculados con diversos movimientos místicos populares. Por un lado, estos poetas rompieron con las convenciones de la división de castas, incluyeron a las mujeres en sus comunidades (hay muchas poetas extraordinarias), y mandaron el sánscrito a volar, escribiendo en sus propias lenguas. Algunos de ellos difundieron escrituras a las que solo tenían acceso los sacerdotes y quienes supieran sánscrito. Es lo mismo que ocurrió en la Edad Media cristiana con el latín; y es interesante, por ejemplo, que en el caso de Italia, haya sido un místico también, San Francisco de Asís, quien haya empezado a escribir en una lengua vernácula.

C.M. *¿Qué escritor oriental destacaría?*

E.C. De estos “santos poetas”, como se les llama allá, puesto que “mística” es un término netamente occidental, hay muchos que son extraordinarios. Quizá el mejor poeta, desde un punto de vista literario, sea Kabir, pero hay muchísimos otros con -una poesía sumamente rica e interesante, como Antal, una adolescente del siglo IX; Allama y Akka Mahadevi, del siglo XII; Jñaneshwar, del XIII; Lalla, Mirabai, Tukaram. De hecho actualmente estoy realizando una antología de la obra de 15 de estos poetas (traducidos del inglés y del francés, pues estamos hablando de más de siete idiomas distintos), con una introducción que espero pueda explicar un poco el fenómeno de estos movimientos místicos, que tuvieron una repercusión muy amplia en todos los ámbitos de la vida india, incluso político y social, y son tradiciones vivas hasta la fecha.

C.M. *Describa qué es lo que más le interesa de la literatura mexicana.*

E.C. La enorme vitalidad que tiene. Podría mencionar unos veinte poetas vivos de un nivel extraordinario, más allá de José Emilio Pacheco o de Homero Aridjis, que son los más conocidos. Creo que está por descubrirse todo lo que la poesía mexicana ha hecho en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va de éste.

C.M. *¿Y qué autor mexicano resaltaría?*

E.C. No me gusta dar nombres, porque siempre hay descuidos y omisiones; pero no quiero dejar de mencionar las obras de David Huerta, Coral Bracho, Francisco Hernández, Alberto Blanco, Gloria Gervitz, José Luis Rivas, Myriam Moscona, Efraín Bartolomé, Elva Macías, Antonio Deltoro. Todos estos poetas son de mi generación, y hay muchos otros, como Jorge Fernández Granados y María Baranda, que son un poco posteriores, y también gente muy joven y talentosa, como Luigi Amara, Ursus Sartoris, Ricardo Cázares, Karen Villeda, Hernán Bravo Varela y Paula Abramo.

C.M. *Defina a Octavio Paz. ¿Qué es lo que más valora de su obra? ¿Puede describirme qué es lo que más le ha influenciado a usted de Octavio Paz?*

E.C. Es muy difícil responder a esto, pero lo que más valoro de su obra (y de su persona) es que Paz poseyó en igual medida una gran inteligencia y una gran sensibilidad, y la constante interacción de estas capacidades nutrió su obra y le dio una penetración excepcional. Paz fue, por otra parte, no solo un gran escritor, sino una gran persona. En mi trato con él, aunque no fue muy cercano, pude sentir siempre su apertura y su generosidad. No podría decir qué cosa me haya influido más de su obra. Creo que en mí se dio una asimilación tácita de algunos aspectos de su poesía, al grado de que era muy inconsciente, y tardé algún tiempo en darme cuenta de cómo esa

influencia se hacía presente en algunos poemas --toda proporción guardada. Valoro también inmensamente el espíritu crítico e inquisitivo de Paz, su constante curiosidad por todo y sus respuestas sorprendidas ante cualquier cosa.

C.M. *¿Por qué se decidió a escribir su trabajo "El lejano Oriente en la poesía mexicana"?*

E.C. El libro surgió una vez en que me vi en aprietos, pues me invitaron a un congreso de hispanistas en Corea, a dar una conferencia magistral, lo cual no se justificaba.

Yo no soy hispanista, y lo que se me ocurrió que podía quizá tener algún interés, fue ver cómo se ha reflejado en la poesía mexicana, desde 1900 en que José Juan Tablada hizo un viaje a Japón, todo ese "lejano Oriente", que yo ubiqué desde la India hacia el este. Pensé que cuando mucho encontraría unos 30 autores que hubieran tocado el tema, y me resulta todavía inverosímil que hayan sido más de 130. Desde luego que no todo tiene que ver con viajes; es simplemente ver cómo se refleja en la percepción de los poetas ese Oriente, a través de un viaje físico, pero también viajes de la imaginación, de las lecturas, de referencias culturales que se vuelven cada vez más cercanas con la globalización.

De hecho, pienso que dentro de unos años sería irrelevante pensar en nada que sea "lejano", pues todo se vuelve cada vez más cercano y más común. El resultado de esta compilación es divertido,

porque lo mismo hay sonetos que poemas visuales, recreaciones épicas que recetas de coctelería, plegarias, palíndromos y parodias, como digo en el prólogo. Es un trabajo muy extenso, pues es más que una antología me interesó documentar con toda la amplitud posible este fenómeno. Espero que el libro se publique pronto.

IV. PRESENCIA DE ORIENTE EN OTROS ESCRITORES MEXICANOS POSTERIORES A OCTAVIO PAZ

Elsa Cross realizó en su obra *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, un formidable estudio sobre los escritores más importantes que recibieron esta influencia y señala algunos de los poemas de éstos, en los que se muestra claramente este rasgo orientalista.

Estos escritores son Esther Seligson, Eduardo Ramos Izquierdo, Juan Martínez, Sergio Mondragón, Mari Cruz Patiño, Miguel Ángel Flores, Francisco Serrano, Homero Aridjis, Alberto Ruy-Sánchez, Cristina Rascón, Alberto Blanco, Juan Bañuelos, Juan Carvajal, Myriam Moscona, Ernesto Lumbleras, Eduardo Lizalde, Dana Gelinas, Arurelio Aisain, Efraín Bartolomé, José Vicente Anaya, Luis Felipe Fabre, Camila Kauss, Elva Macías, Haydée Ramos Cadena y David Huerta entre otros.

En este apartado voy a seleccionar de entre estos escritores que Cross señala, y a partir de su compilación, los que sintieron la llamada de la India en concreto, y rescataré algunos de sus poemas o textos, en los que se aprecie esta influencia oriental, relacionando entre sí a estos autores, sus inquietudes y sus obras, en base como ya he dicho, a la extraordinaria compilación que esta autora ha realizado.

Algunos de estos autores se relacionan entre sí por su similar temática. Presentaré una selección de temas imprescindibles en la idiosincrasia india, y que funcionan como nexos en la literatura de

estos escritores. Los cito a continuación:

- La figura de Buda.
- Kundalini*.
- El Ganges.
- Símbolos hindúes.
- Divinidades.
- Ciudades de India.

-La figura de Buda

Buda es el eje en torno al que gira un número considerable de poemas. Es tema esencial de estos escritores, como es el caso de Esther Seligson⁵²⁷. La autora en su obra *Negro es su rostro. Simiente*⁵²⁸, ofrece una deliciosa huella de India, centrada en la imagen de un Buda apacible que transmite paz, como se percibe en el siguiente poema:

“A los pies de un Buda sonriente⁵²⁹”

⁵²⁷ Esther Seligson. Nació en México (1941-2010). Novelista, traductora, poeta y ensayista. Estudió letras en la UNAM. Vivió en París, Jerusalem, en países como España y Portugal entre otros. Viajó por la India y el Tíbet.

⁵²⁸ SELIGSON, Esther, *Negro es su rostro. Simiente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

⁵²⁹ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit. Pág. 151

(Tercera travesía)

I

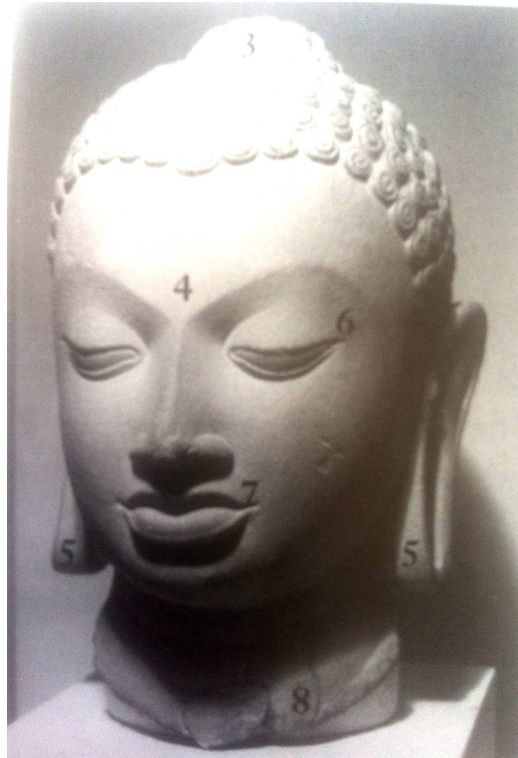
A los pies de un Buda
Viene a depositar mi querella
Sonriente preguntó
“¿y qué más quieres
amén de la preciosa vida?”
no envidié su placidez
simple moral empecinada
en su búsqueda ciega
Que podría responderle
solo dejé entre otras miles
mis botas de peregrino
en las faldas del Potala
y me alejé
sin darle la espalda
según pide la tradición

“Anda enseña tus vergüenzas”
me dijo la voz
“a qué tanto defenderse”
sediciosa reincidente
remuevo mis rencores
como quien repasa
un rosario
rece y rece
al menos a los muertos
los voy dejando en paz
en la paz de su ausencia
y lejanía
solo doy testimonio
de una congoja sin nombre
sin edad
(...)

Nos remite a la imagen antropomórfica de Buda, necesidad de expresión fomentada por el budismo mahayana, que induce a la representación de Buda con forma humana con el objetivo de difundir su doctrina de una forma más fructífera, a pesar de que esto suponga un propósito muy arriesgado y profundamente

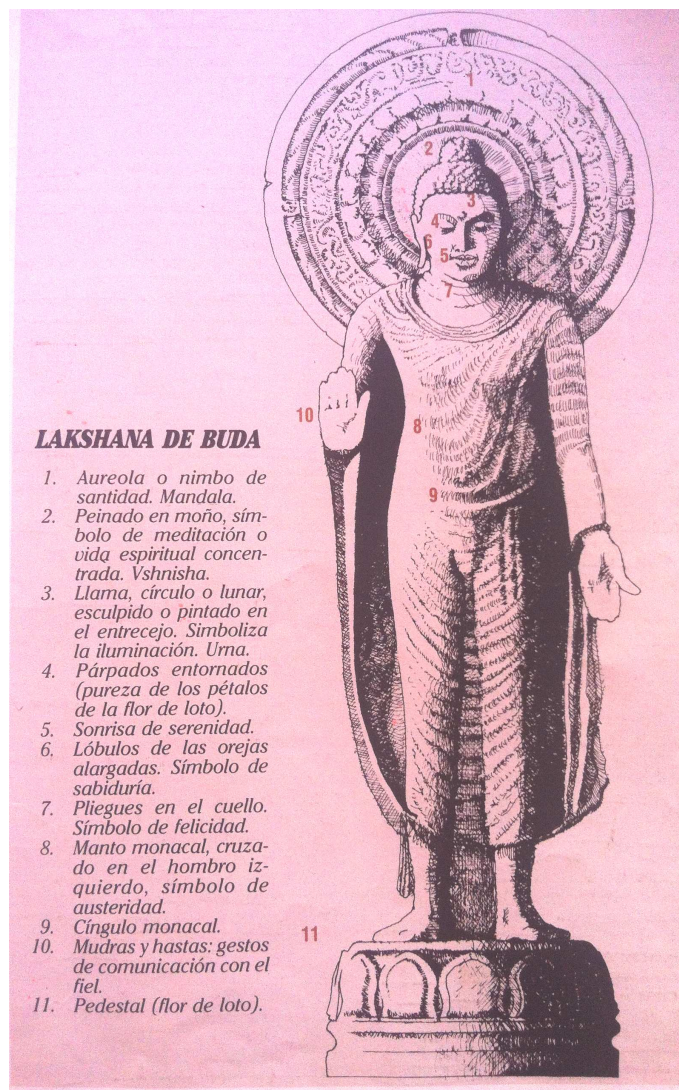
contradictorio, puesto que esto significa la representación de aquello que los textos budistas señalan que es irrepresentable y no tiene forma. Incluso el budismo *theraveda*, en uno de sus libros fundamentales, el *Sutra del corazón*, *Prajnaparamita*, prohíbe literalmente la representación humana de Buda. Pero el budismo *mahayana* con su cambio ideológico y su deseo de difundir la doctrina accederá a que la iconografía india represente la figura de Buda como un hombre de aspecto sobrenatural con unos atributos que le distinguen del resto de los humanos. Estos atributos llamados *lakshanas* son los que le hacen inconfundible y permiten que sea fácilmente reconocido a pesar de que haya sido representado iconográficamente de muy variadas formas. De entre estos *lakshanas*, que son un total de ciento catorce, destacan treinta y dos que son los llamados “signos mayores”, de los cuales se puede hacer una selección de los más importantes por su gran importancia iconográfica como apreciamos en las siguientes imágenes:

Lakshana de Buda⁵³⁰



1. Sus perfectas proporciones.
2. El nimbo o aureloa de santidad en torno a su cabeza.
3. El moño o *ushnisa*, que evoca el ascetismo y la meditación de los renunciantes indios.
4. La *urna* o marca en el entrecejo, que también recibe el nombre de tercer ojo y que hace referencia a su capacidad de visión trascendental y la iluminación.
5. Los lóbulos de las orejas alargados que simbolizan la riqueza espiritual y la sabiduría.
6. Los ojos entornados, símbolo de pureza.
7. Una sueva sonrisa en sus labios.
8. El cuello lleno de pliegues, que simbolizan la serenidad y la paz interior.
9. La piel dorada, símbolo de bondad y sabiduría.

⁵³⁰ Fotografía y texto perteneciente a *El arte de India*, de Eva Fernández del Campo, Ob. Cit. Pág. 103



Lakshana de Buda⁵³¹

(Cuarta Travesía)

A los pies de un Buda
sonriente doblé la testuz
y oré rodillas a tierra
de solsticio a solsticio
corre la savia
entre las nervaduras
de la tierra fecunda
hacia el cielo

⁵³¹ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 17

y el cuerpo fluye a la par
por más que el pensamiento se resista
cada órgano cumple su tarea
perfecta forja alquímica
la crisálida ha de cumplir igual
su destino
solve et coagula
disuelve y fija
descenso a la negra materia
al negro abismo
nada garantiza sin embargo
el retorno el ascenso

¿Qué tanto aferramos en vida
que sólo la muerte
desenaja
cuando afloja la mandíbula?

“Quítame las cadenas”
dice la voz”

Pese a encontrarse inmersa en el ámbito de la India, afloran temas comunes con la cultura mexicana, especialmente en el modo de tratar la muerte, con esa muerte que es retorno al abismo, como en el *Popol-Vuh*, y que transmite la imagen de una mandíbula desenajada.

José Emilio Pacheco⁵³² también dedicará algunos de sus composiciones a la figura de Buda, como es el caso del siguiente poema, de su obra *El reposo del fuego*. Sin embargo, a diferencia del anterior, transmitirá tristeza y sufrimiento:

⁵³² José Emilio Pacheco (Ciudad de México 1953-1998). Fue poeta, editor, traductor, ensayista, escritor de narrativa, y crítico. Escribió catorce libros de poesía, reunidos todos ellos en el volumen *Tarde o temprano* [Poemas. 1958-2009]. Ejerció como profesor en universidades mexicanas como especialista de literatura mexicana del siglo XIX. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional.

“Las palabras de Buda⁵³³”

Todo el mundo está en llamas: lo visible
arde y el ojo en llamas lo interroga.
Arde el fuego del odio.
Arde la usura.
Arden el nacimiento y la caída.
El llanto, el sufrimiento
arden también.
La pesadumbre es llama.
Y una hoguera es la angustia
en la que arden
todas las cosas:
Llama,
arden las llamas,
arden las llamas,
mundo y fuego, mira
la hoja al viento, tan triste, de la hoguera.

En este poema José Emilio Pacheco tan solo transmite la caída en el vacío a través de la llama, que supone una purificación que puede llegar a una renovación. Pero el tono utilizado se asemeja al existencialismo tan característico del poeta.

Asimismo Homero Aridjis⁵³⁴ centrará una gran parte de su temática en la imagen de Buda, como podemos apreciar en el poema que vemos a continuación, de su obra *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias*. Al igual que ocurre con Esther Seligson la relación con Buda no es tanto de contemplación, sino de dialogo como un discípulo con un maestro. La diferencia, sin embargo se establece en que hay así mismo una referencia a la contemplación.

⁵³³ En *El lejano oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 140

⁵³⁴ Homero Aridjis. Nació en Michoacán en 1940. Escribe poesía y narrativa. Es un gran ensayista y traductor. Fue embajador de México en los Países Bajos, Suiza y la UNESCO. Profesor en las universidades de Indiana, New York y California. Algunas de sus obras son: *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias* (2013),

“El ojo divino”⁵³⁵

Él me vio entrar en el templo.
Dejar el sol afuera.
Buscarlo en las imágenes
que lo representaban pero no lo contenían.
Él me miró. Yo lo miré.
Él estaba y no estaba en su templo.
Yo estaba y no estaba en mi cuerpo.
Yo contemplé su rostro dorado,
donde el otro no tiene sentido.
Yo dudé entre quedarme e irme.
Yo contemplé su rostro dorado,
donde el oro no tiene sentido.
Yo dudé entre quedarme e irme.
Él leyó mi pensamiento: ¿Ves esta forma?
si llegara a destruirla, no destruiría su imagen.

En relación con José Emilio Pacheco, en este poema que viene a continuación, aparece el mudo occidental, en el que proliferan los calificativos de signo negativo: desechadas, deslavadas, caducas, quebradas, melladas resquebrajadas, devaluadas, mal habidas etc. Frente a estos signos negativos surge una naturaleza de amanecer, que encabeza la figura de Buda, como elemento que elimina esos fantasmas de la impermanencia:

“Oh, Buda”⁵³⁶
plumas desechadas,
ropas deslavadas,
pastas caducas,
actrices de moda
gafas quebradas,
rastrillos mellados,
banquetes andadas,
pinturas resquebrajadas,
monedas devaluadas,

Esmirna en llamas (2013), *Noticias sobre la Tierra* (2012) y *Ciudad de Zombies* (1914).

⁵³⁵ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 147

⁵³⁶ *Ibid*, Pág. 147

fortunas mal habidas,
famas escritas en un papel de paño,
pájaros de las madrugadas,
evidencias,
señales,
heridas,
fantasmas de la impermanencia,
oh, Buda



Buda de Mathura ⁵³⁷

Y así mismo, de su obra *Imágenes para el fin del milenio & Nueva expulsión del paraíso*, encontramos más referencias a Buda. En este caso, frente al diálogo precedente es la misma presencia de la imagen la que produce una cierta repercusión en el poeta.

⁵³⁷ Fotografía de *Arte y cultura de India*, Ob. Cit., Pág.120

“Ellora”⁵³⁸

Alumbrados por un espejo de mano
en el poniente vano,
los hombres pasan como sombras
delante del Buda en su santuario.
Ante su cuerpo de piedra,
mis manos tiemblan,
en el perfecto olvido

Maricruz Patiño escribió el poema “Canto de la vida a la muerte”, incluido en su obra *Árati*, y estará también inspirado en Buda. Sin embargo viene precedido por un texto de Jorge Cuesta, en el que se hace referencia a los conceptos de pasado, silencio y olvido. Con el silencio, nuevamente, encabeza el texto en el que se describe un cementerio como símbolo de vacío. Es una poeta que mezcla tanto la tradición cristiana como la budista. El cristianismo se identifica en “El principio era el Verbo”, mientras que el budismo, se hace presente en la referencia al *rasa* o sabor de las cosas que es un principio de la estética hindú, centrada sobre todo en los sentidos, como apreciamos en los versos:

“mi paladar desgusta placentero
el sabor de esperar atento el gozo

Así mismo el eclecticismo religioso se puede advertir en la identificación de la creación desde el vacío hindú o la nada del judaísmo, a través del canto (armonía de los neoplatónicos) o de la palabra.

⁵³⁸ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 146

“Canto de la vida a la muerte”⁵³⁹

I

*Lo que pierdo es lo que he sido
Para ser silencio y nada
Y por el alma delgada
Que pase el azar su ruido*
Jorge Cuesta.

Los pájaros los pájaros
ese silencio recorriendo las avenidas de mármol

hay tumbas olvidadas
largos caminos entre cipreses
y en la sombra de los árboles
el canto de los vientos

¿Algún silencio más profundo
que el titubeo de la vida en un cementerio?

Flotan en el ambiente ciertas almas cantoras
que hacen deleitable el tránsito al reposo

Canto en dos mitades: antes de ver y de tocar
Todo era un canto
sumido en la continua vibración del Sí de la existencia

En el principio el Verbo: luz sonora
durante el canto desplegado al infinito:
la vida de múltiples espejos
muda sordera de la piedra
anónimo muro que me separa del sueño
de los tranquilos
Mi vida estalla en la conciencia
mis ojos miran miran miran
mis manos tocan tocan tocan
mi paladar degusta placentero
el sabor de esperar atento el gozo

Los pájaros callan
en el insomnio de los desenterrados
que se fueron de aquí por tanto olvido

⁵³⁹ Íbid. Pág. 223

mientras yo
camino camino camino
(...)

Se advierte a sí mismo en este poema la presencia del silencio y sus contrarios: la palabra y el canto de los pájaros. Así como la unión de opuestos vida-muerte.

Por su parte José Vicente Anaya, en el siguiente poema, que da nombre a la obra poética a la que pertenece, también nos remitirá a Buda, como se aprecia en el siguiente fragmento. En este caso se trata de una especie de peregrinar en compañía del Buda, cercano que le acompaña en su deambular por las tierras mexicanas, con la alegría que la bondad del corazón y la luz de Buda le transmite. Al igual que ocurre con Mari Cruz Patiño se hace presente un claro eclecticismo en el que México y Oriente se identifican, con esa imagen humorística final del Buda- Piel-Roja.

“Peregrinos”⁵⁴⁰

La franca carcajada del Buda
me alcanza y me adelanta
en el camino a Macuiltianguis (zapoteco)
a Tónachic (rarámuri)
--estas montañas son altísimas antenas—
en un trayecto de luz
que el León Indomable me señala
con su bondadoso corazón
(el Jefe Rarámuri, el Sipiáame,
el chamán que sonríe con chispas en los ojos,
el Buda-Piel-Roja)
Soy el tránsfuga del polvo de mis huesos.

Menos vital se muestra en otro de sus poemas, igualmente

dedicado a esta mítica e imprescindible figura. En el poema, nuevamente, como se ha advertido en los poetas precedentes es el silencio un carácter compañero de Buda. Así mismo el silencio era un elemento esencial en la mística, pero desechando toda influencia cristiana estos autores eligen la influencia de la India y de Oriente como un modo de rechazo con respecto a la cultura occidental y la búsqueda de una originalidad propia.

“Nirvana de los Budas”⁵⁴¹

Cadena desmoronada
por el silencio que pace
a la velocidad
con que madura la manzana.

Silencio
que dudas no dejas, permite,
a mi falta de oído,
escuchar la brevedad sonora
que, a mí abismal,
te sea la más cercana.

Eduardo Ramos Izquierdo⁵⁴² también recogerá dicha temática en sus poemas, como se percibe en los siguientes versos, mostrándonos un Buda grandioso y poderoso. El título del poema se refiere a un antiguo complejo religioso situado en Katmandú, icono de espiritualidad para los budistas y también para los hinduistas.

⁵⁴⁰ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág 189

⁵⁴¹ *Ibid*, Pág. 194

⁵⁴² Eduardo Ramos Izquierdo nació en México en 1951. Estudió música en el Conservatorio Nacional, también estudió matemáticas, letras y lenguas extranjeras en la UNAM. Actualmente vive en París desde 1977, y es profesor de literatura en la Sorbona. Realizó largos viajes por la India y China. Escribió libros de poemas como 7 (1982) y la antología *En las orillas del tiempo* (1981-2003).

Describe en estos versos la *stupa* en la que destacan dos enormes ojos de Buda, que son la peculiaridad de este monumento en los versos “El buda de vista amarilla/ Dos ojos que lo ven todo”. Este autor vuelve a remitirnos como en el caso anterior, al silencio como principio de la comprensión y el entendimiento en los versos “Que todo los comprenden en silencio”:

“*Swayambhunath*”⁵⁴³

1

El Buda de vista amarilla
Dos ojos que lo ven todo
Un oído que lo oye todo
Tres rasgos de cifra divina
Que todo lo comprenden en silencio

Cuatro veces sobre la garbha

La unidad de los cuatro horizontes
Ombligo y matriz del mundo
En lo alto de la montaña

Los peregrinos giran como las horas
Siguen el sonido circular de la plegaria
Los molinos acompañan con su viento
(...)

⁵⁴³ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág 244



Stupa descrita en este poema del complejo religioso de *Swayambhunath*

Victor Sosa⁵⁴⁴ a su vez hará una exposición intrigante y dual sobre la figura de Buda, como apreciamos en el siguiente poema, en el que solo con dos palabras describe la grandiosidad de la divinidad de este ser (El liluminado), que iconográficamente es representado en diferentes posiciones, incluso dormido (o en *parinirvana*), siendo famosas en el arte indio las imágenes de Buda producidas en las

⁵⁴⁴ Victor Sosa (1956), aunque no es mexicano de nacimiento, pues nació en Uruguay, está incluido en esta compilación porque ha residido desde muy joven en Ciudad de México, y tiene nacionalidad mexicana. Entre sus libros más importantes encontramos *Sunyata* (1992), *El principio de la eternidad* (2009), y *El Oriente en la poética de Octavio Paz* (2000) entre otros. Y fue también colaborador de la revista *Vuelta*.

Escuelas de Gandhara, Mathura, Amaravati y Sarnath:

“Budha”⁵⁴⁵

duerme
despierto

- **La Kundalini** será también otro tema recurrente en la literatura de algunos de estos autores, como es el caso de Camila Krauss, Juan Martínez y Sergio Mondragón, entre otros. La fuerza de este símbolo será lo que lleve a estos escritores a dedicarle abundantes poemas. En el caso de Camila Krauss⁵⁴⁶ podemos seleccionar el siguiente poema como ejemplo del interés que suscita en su poesía:

“La diosa enrollada”⁵⁴⁷

En una columna de oxígeno,
en el perineo, enrollada dormida
en la cuna de todas las potencias.
Una red de filamentos
protege un sueño rítmico.

Has ocupado el cuerpo dentro
como un animal silvestre se guarece
en la corteza de un árbol derribado.

Dormir, vivir, esperar, despertar
es para ti lo mismo.
Así, en quietud ascenderás.

En un idioma antiguo, por la luz atravesado,

⁵⁴⁵ Íbid., Pág. 330

⁵⁴⁶ Camila Krauss. Nació en Veracruz en 1976. Estudió en la Facultad de Letras Hispánicas de la Universidad Veracruzana. Ha colaborado en la revista Tierra adentro y en el Periódico de poesía de la UNAM. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: *La consagración de la primavera* (2003), *El ábaco de acentos* (2008) y *Sotano de sí* (2013).

⁵⁴⁷ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 487

plegado en espiras,
en líquido espinal, flota el sonido
de las letras de tu nombre estático.

Comprender el Conocimiento:
reconocer que incubas un gemelo.
no un hijo ni un reflejo.
sino el devenir de una Ley sin límite.

Habiéndote presentido
en el mar y el agua dulce.
en la lumbre que ablanda el alimento;
Serpiente ¡Válgame el misterio!
Despertar contigo un día.

Tuyas, cada una de las vértebras
por donde sube tu curación sin veneno.
Madre, padre, hermana, hermano
sirvo a tu clan siendo
yo mujer, tu animal.
Huésped de mi huésped
¡Ay, qué frágil voluntad!

Fría y memoriosa,
Diosa ¡libérame!
desata nudos y ruedas,
gira, condúceme contigo
al último, incesante, Estallido.



El título de este poema ya nos remite a la “operación alquímica y

mística” tan popular en el tantrismo, que es la representación de la energía sexual que asciende por el cuerpo, pasando por los diferentes *chakras* del cuerpo hasta llegar a la cabeza, esa imagen de “la serpiente enrollada” es la metáfora de este mito. Igualmente en el verso “por donde sube tu curación sin veneno” nos está remitiendo a la energía cósmica que asciende desde el último *chakra* hasta el cerebro. Según la tradición tántrica en este proceso de “operación alquímica y mística”, los yoguis pueden conseguir la retención seminal.

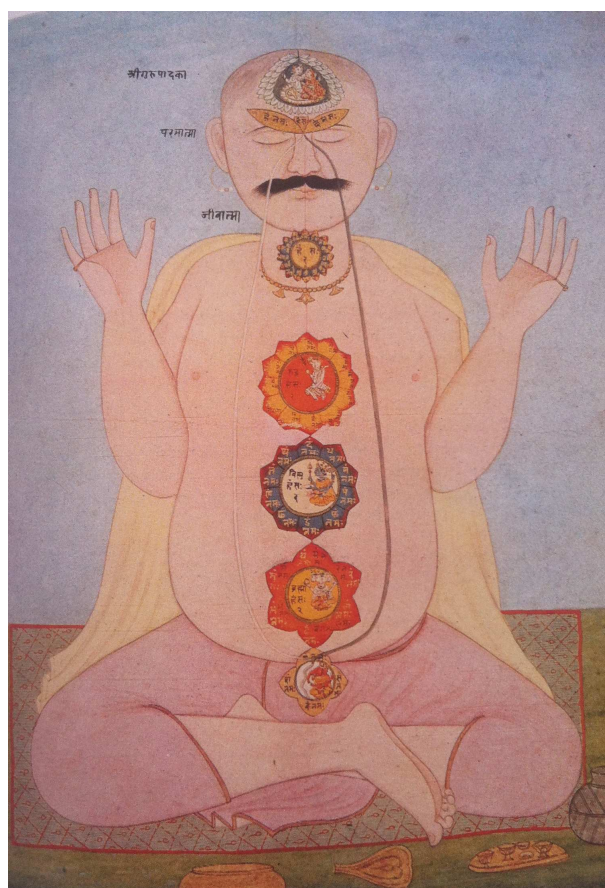


Diagrama de los chakras del cuerpo sutil. Sangra, Himachal Pradesh, 1820, Aguada sobre papel⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Fotografía de El arte del tantra, Ob., Cit., Pág. 169

Juan Martínez⁵⁴⁹ dedicará igualmente algunos versos a esta misteriosa energía que es la *Kundalini*, en su poema “Om”, perteneciente a su libro *En el valle sagrado* (1986), hace claras referencias a este gran mantra y describirá al igual que en el poema citado anteriormente, el recorrido que realiza la energía sexual o *Kundalini* a través de los *chakras*:

“Om”⁵⁵⁰

Es representativo
Del aspecto más elevado de Dios
Cuando el aspirante lo pronuncia
Su resultado es la liberación
Continuando su ascenso
Por el canal central
La energía vibratoria
Es cambiada a un estado denso
En esta forma emerge
De la garganta como sonido articulado
Diez son los sonidos
Que se albergan en su protonúcleo
Rugido del océano
Trueno
Ruido de circulitos de plata
Sonido combinado del Universo
Tono de toda la creación”

En este poema además el autor relacionará la *Kundalini* con la fuerza del mantra “OM”, que posee un gran poder espiritual y creativo, pues combina lo espiritual y lo físico. También llamado el canto fuerte o “*udgithá*”, es fundamental en algunas prácticas hinduistas como yoga y la meditación, ya que al ser el sonido primordial se considera

⁵⁴⁹ Juan Martínez (Tequila, Jalisco, 1933- Guadalajara, Jalisco, 2007). Publicó en El corno emplumado. Algunas de sus obras son: *En las palabras del viento* (1959), *Ángel de fuego* (1978), y *En el valle sagrado* (2008).

la sílaba sagrada.



Tallado en piedra con inscripción de Doble Om

Igualmente Sergio Mondragón⁵⁵¹ escribirá sobre la Kundalini en clave de icono fundamentalmente tántrico, como se sugiere en el siguiente texto:

“Kundalini”⁵⁵²

“Kundalini, serpiente enroscada en la columna de un templo derruido en el desván del sueño, rumorosa cabellera perdida en mis aljibes , tu agua dorada lame las barbas del macho cabrío que rumia doblado en las alcobas.

⁵⁵⁰ Íbid., Pág. 102

⁵⁵¹ Sergio Mondragón. Nació en Cuernavaca, Morelos (1935). Estudiará lengua y literatura japonesas en la UNAM. En el año 1962 fue cofundador de la revista *El corno emplumado*. Fue editor de las revistas *Japónica*, *memoranda* y la *Revista de estudios budistas*. Escribió cinco libros de poemas recogidos en *Poesía reunida* (1965-2005). Fue profesor de literatura en universidades de México y Estados Unidos. Tradujo una importantísima escritura del Budismo *Mahayana*, *El Sutra del loto*. Escribirá también *Pasión por el oxígeno y la luna*.

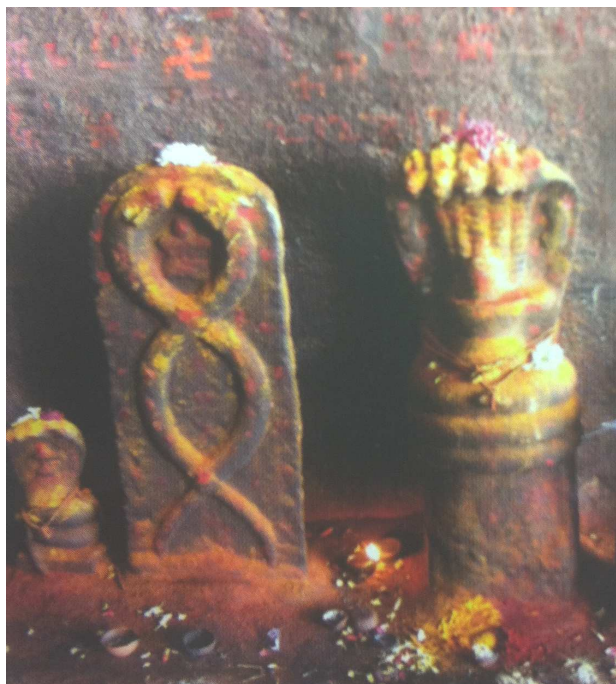
⁵⁵² Íbid., Pág. 119

Kundalini, vellón de oro que descansas en el pecho de
mi jardín, astilla de hueso humeante, dura madera
de los bosques sobre el río, río de amianto que te
precipitas amarillo por tu camino enjoyado.

Kundalini, maíz domesticado, corazón de las llamas,
Tripode de los dioses, ala crepitante que hilas sentada
en tu elefante con tu ropaje de esbeltos mediodías (...)⁵⁵³

Mondragón también se refiere a la Kundalini como “serpiente enroscada”, como se puede comprobar en este texto, refiriéndose al igual que Juan Martínez en el poema anterior, a la energía cósmica sexual. Alude también en el poema a esta energía como “corazón de las llamas”, destacando su trascendencia espiritual, ya que en el hinduismo el fuego es el elemento purificador. En la tradición hinduista el fuego es personificado por el dios *Agni*, y es por esto que las ceremonias de fuego sean parte fundamental en estas prácticas religiosas.

⁵⁵³ *Ibid.*, Pág. 87



Estelas con representaciones de *nagas* y de la serpiente *kundalini* ⁵⁵⁴

-El erotismo es también un tema muy arraigado a la literatura de estos autores. De la obra *Trama de Luz*, de Tomás Calvillo⁵⁵⁵, destaca el poema erótico que da título al libro. Creo indispensable destacar en cuanto al título de esta composición, que la palabra tantra es literalmente “trama”, nombre que también reciben los textos de esta doctrina, que sostiene la concepción del universo como una forma de sexualidad cósmica en la que los opuestos representados por los amantes se funden en el acto amoroso. En mi opinión el autor de este poema no eligió este título por azar, sino con una clara intención de remitirnos a esta idea de lo erótico como una más de las vías para

⁵⁵⁴ Fotografía extraída de *India*, Ob. Cit., Pág. 68

⁵⁵⁵ Tomás Calvillo. Formó parte de “*El Zaguán*”. Viajó a la India y estudió la obra de Mahatma Gandhi y escribió los libros *Poemas para la tierra y el cielo*, y *La espada*

llegar al máximo conocimiento, y nos deja entrever también en estos versos, ese reflejo de fusión de opuestos que crea el cosmos con la imagen unitiva del agua y el fuego:

“Trama de luz”⁵⁵⁶

Y el agua es fuego en la rosa
y la rosa es agua y fuego
agua cantada en vino;
el vino llama a los labios entreabiertos.

Aquí, en ti
se abren las puertas del Templo
y solo oro
oro,
con la palabra que entrega
con los vocablos que ofrendan.

Amor,
amor escucha este rumor
que nos circunda.
Es el agua, llueve,
es la lluvia en la piel,
llueve esta noche...

La luz de la vela nos recupera;
descubro tu cuerpo,
mis labios descienden,
y mi lengua;
el idioma de los besos
toca una y otra vez
la prontitud de tus pechos.

Recorro con las manos
la dulce cintura y
los firmes muslos
donde la luna reposa.

Subo,
la blancura del cuello
y tu boca;
el ardor, el fresco ardor

y la rosa.

⁵⁵⁶ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 304

que me tienta
en la noche de ti.
Besas los hombros
y acaricias las aristas
del fuego y el silencio.

Me hinco
y en voz baja digo tu nombre
para que solo la noche lo escuche
y el girar de tu cuerpo lo pronuncie.

Somos una llama
que ondula y se agita
una cifra y una estrella;
aquí brilla,
mañana se consume
y en otro lugar perdura.

Luz de la imagen
el río se interna



Ilustración de un príncipe *yuna* dama en el acto amoroso, Sangra, S.

XIX, Aguada sobre papel⁵⁵⁷

Siguiendo esta línea que traza el erotismo, Eduardo Lizalde⁵⁵⁸ escribe el siguiente poema de su obra *Tabernarios y eróticos*, haciendo un juego de palabras con uno de los símbolos eróticos de la India, mencionando el *Ananga Ranga*, manual sobre sexualidad sagrada hindú, y aludiendo también a las deidades orientales situadas en los pórticos de los templos hinduistas que dan la bienvenida al fiel con su sonrisa:

“Más cama sutra”⁵⁵⁹

(Fragmento)

Nos damos un concierto de felicidad,
hay veces, sobre pasmosas superficies.
Tú practicas el dórico,
la columna románica,
y yo paso al severo, al neoclásico puro,
al supino perfecto
a la cubana, al estípite,
al barroco abusivo,
al mudéjar tardío de los alegres nazaritas,
al churriguera profundo.
Redactamos en vivo y labramos en carne
nuestro privado Ananga Ranga.
Un viento suave de sándalo amoroso
inquieta este paisaje de dos médanos,
y las deidades graciosas del Oriente,
siempre menos pacatas y egoístas que las del Oeste,
sonríen tras de la puerta
o bajo las molduras del artesonado.

⁵⁵⁷ Fotografía de *El arte del tantra*, Ob. Cit. Lámina 83

⁵⁵⁸ Eduardo Lizalde nació en Ciudad de México en 1929. Poeta, narrador y ensayista. Recibió el Premio Xavier Villarrutia en 1970, el Premio Nacional de Aguascalientes en 1974, el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1988 y el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde entre otros. Sus libros principales son: *Cada cosa es de Babel*, *El tigre en la casa*, *Rosas*, *Caza mayor*.

⁵⁵⁹ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 89

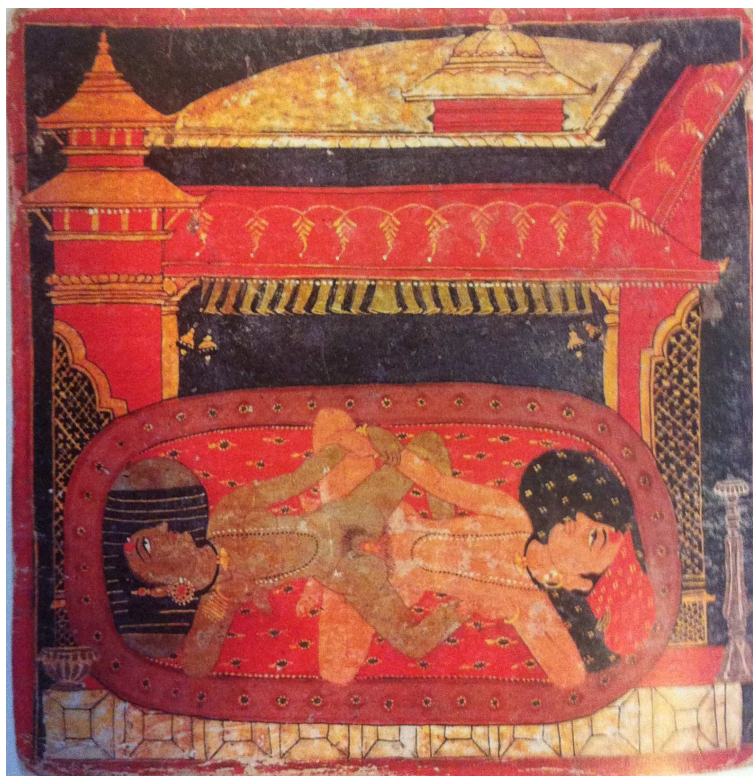


Ilustración de la postura sexual llamada *Mula Bandha*, Nepal, 1700, Aguada sobre papel⁵⁶⁰

En estos versos el poeta crea una metáfora del acto amoroso, utilizando los elementos hinduistas purificadores por excelencia, el agua y el fuego.

En esta línea, tenemos también a la escritora Dana Gelinas⁵⁶¹, que escribe sobre esta simbología erótica. A su libro *De Bóxers* pertenece el siguiente poema que es una deliciosa metáfora entre la arte de cocinar y el arte de amar:

⁵⁶⁰ Fotografía de *El arte del tantra*, Ob. Cit., Lámina 65, Pág.88

⁵⁶¹ Dana Gelinas nació en Coahuila en 1962. Actualmente es editora y traductora de autores norteamericanos y británicos. Publicó libros de poesía: *Bajo un cielo de cal*, *Poliéster*, *Altos Hornos*, *Aves del paraíso*, *Los trajes del emperador*. Destaca su libro *De Bóxers* por el que recibió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2006

“Kamasutra”⁵⁶²

La alta cocina de San Valentín
es lo más exótico y maravilloso.
Quien se atreva
a leer el Libro de los Libros,
acerca del fuego erótico,
en donde nadie tiene pies ni cabeza,
correrá el más grande peligro.

Los chefs más perfeccionistas
consumen los peores desaguisados,
las estafas más ridículas,
cuando consultan de reojo
el Libro de las Recetas
más vendido del mundo.

La cocina es lo más rico,
lo más fácil,
si tienes hambre,
y confías en el instinto.

-**El Ganges**, será también uno de los temas predilectos de algunos de estos escritores. En el caso de José Emilio Pacheco⁵⁶³, representará la nostalgia por el curso del tiempo. Este río será para su poesía una misteriosa enciclopedia histórica que nos habla del presente y de todos los tiempos pasados, y nos anticipa el futuro, como apreciamos en el siguiente poema:

“A la orilla del Ganges”⁵⁶⁴

A la orilla del Ganges aguardé,
por espacio de cuatro siglos,

⁵⁶² En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 396

⁵⁶³ José Emilio Pacheco. Ciudad de México, (1939-2014). Fue editor, traductor, crítico, ensayista, y escritor de poesía y narrativa. Sus libros de poemas están reunidos en *Tarde o temprano [Poemas. 1958-2009]*. Recibió numerosos premios literarios. Era un especialista de literatura mexicana del siglo XIX, y fue profesor en diversas universidades de México, Estados Unidos, el reino Unido y Canadá. Fue miembro de la Academia mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional.

⁵⁶⁴ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 141

el cadáver de mi enemigo.

Vi pasar en el agua restos de imperios,
pero no los despojos de mi enemigo.
En el proceso me volví piedra, planta, raíz
y luego un poco de basura flotante
que se llevó entre sus ondas el Ganges.

Qué decepción: jamás me vi pasar,
nunca supe que yo era mi enemigo.

En el hinduismo este río tiene una trascendental importancia y es visto como una divinidad, la diosa *Maa Ganga*, diosa madre y generadora de la fertilidad. Se le rinde culto como gratitud a su generosidad y por su poder purificante, hecho por el cual se realizan numerosas procesiones y ceremonias religiosas, incluidas las de incineración de los muertos para que sus almas queden purificadas.

Homero Aridjis incluirá también el Ganges en sus versos como vemos a continuación, relacionándolo directamente con elementos fundamentalmente hinduistas como son la serpiente o la *kundalini*, el monzón o fuerza divina, y el silencio de Buda, que representa a su vez el todo:

“Templos”⁵⁶⁵

4

El Ganges viene de arriba,
la serpiente viene de abajo,
el monzón viene de arriba,
la montaña viene de abajo,
el silencio viene del Buda.

⁵⁶⁵ Íbid., Pág. 145

Así mismo Myriam Moscona⁵⁶⁶, en su obra inédita *Portales de la India*, dedica un apartado a este río sagrado, donde se aprecia la importancia que tiene para los hindúes y su fundamental sentido dualista de vida y muerte, por su trascendental capacidad de manifestar las expresiones de arte popular o folclórico de India:

“Puerta de Varanasi”⁵⁶⁷

(...) Llegamos a Hotel Ganges View, uno de los pocos situados a orillas de los ghats, es decir, los muelles del Ganges. En realidad los ghats son las escalinatas que bajan al río. Los indios le llaman Ganga, el río más venerado de la tierra. El río es una diosa que fluye mugrosa entre la gente...Por la noche en el ghat más concurrido, lleno de peregrinos de todas partes de la India y del mundo, han montado un rezo con tintes de Hollywood. (Y nada más *ad hoc* que ese *holly*, sagrado: *wood*, madera) Dispusieron unos micrófonos y cantan y bailan ante los flashazos que hacen disparar los turistas exaltados durante el atardecer.

En una barca uno puede alejarse de esa puesta en escena y circular por el río sagrado hasta llegar a la primera cremación. El muerto pertenece a una familia adinerada puesto que el cuerpo arde entre leños de sándalo. Se adivina el lugar de la cabeza y su forma aún humana entre los maderos encendidos. No se permite la asistencia de mujeres cercanas al difunto. Las mujeres, me explica un guía socarrón, son más sentimentales y no logran contener el llanto. Jamás se debe llorar frente a un cuerpo en proceso de ser quemado pues le impediría su liberación. Entre los más de cien ghats de la ciudad sagrada, hay dos, el Dasaswamedh y Manikarnika, que están llenos todo el día.

En la misma línea David Olguín⁵⁶⁸ escribió un poema con el

⁵⁶⁶ Myriam Moscona. Nació en Ciudad de México en 1955. Recibió el Premio Aguascalientes (1988), y el Premio Xavier Villarrutia en 2012 por su novela *Tela de sevoya*. Entre sus obras más importantes se encuentran *Negro marfil* (2000), *El que nada* (2006), y *De par en par* (2009), entre otros.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, Pág. 297

mismo nombre que el de José Emilio Pacheco. En este caso, el poema transmite angustia, pobreza y muerte. Aquí tenemos otro ejemplo más de la dualidad de la cultura india, como un mismo elemento, en este caso el Ganges, puede ser motivo de folclore o de muerte a su vez:

“A la orilla del Ganges”⁵⁶⁹

Antes de que las moscas depositen vida en tu cuerpo
sin vida
Antes de que los zumbidos delaten tu entierro
levántate y anda
Antes mucho antes del hervidero de larvas
entre moscas verdes azules y negras
tornasoladas moscas de raudo vuelo antes
levántate y anda
porque antes de ti y de mí antes
antes del extraño silencio que preludia un beso
de saber de la oscura raíz del grito
antes de las moscas levántate mucho antes
del aullido que nos alcanza a destiempo
siempre a destiempo siempre
porque vuelan zumban muerden raudo vuelo
antes de las alas y el zumbido
vuelo en espirales que va a ninguna parte
antes de la vida en tu cuerpo sin vida
de las moscas y los huevos y las larvas
mucho antes de las moscas levántate y anda.

Ramiro Rodríguez⁵⁷⁰ también se sintió atraído por este tema y destaca su poema “Ganges” compuesto por ocho estrofas. Las alusiones a India son constantes en estos versos, su cultura, sus

⁵⁶⁸ David Olguín. Nació en Ciudad de México en 1966. Estudió Artes Visuales en Puebla, Artes Plásticas en la Universidad Veracruzana y grabado en La esmeralda del INBA. Ha publicado obras como *Cuatrocientas mentiras* (2001), *Concierto Para Cinco Sentidos* (2002) y *La música de no entender* (2012). Destaca también su obra *El paraíso*.

⁵⁶⁹ *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Elsa Cross, Inédito, Pág. 402

⁵⁷⁰ Ramiro Rodríguez nació en Tamaulipas en 1966. Poeta y ensayista. Es miembro de la revista literaria *Novosantanderino*. Ha escrito varias antologías como *Palabra de Poeta*, *Antología de poesía sobre poesía* y *Transmutación* entre otras.

dioses, sus costumbres están presentes en esta poesía. Se manifiesta la cotidianidad de la vida en este país, desde la utilizando el ganges como purificador del cuerpo y el alma, hasta la contemplación de los rituales hinduistas más importantes como es el de la danza cósmica. Repito aquí la estrofa quinta:

“Ganges”⁵⁷¹

V

Nuestros cuerpos se humedecieron como barcas,
descendimos por los Ghats en Benarés
para sumergirnos en el agua,
abandono de pecados como peces en la corriente-
purificación.

Nos supimos en ámbitos impronunciables,
contemplamos la danza cósmica de Shiva Nataraja
en la cumbre lejana del Áshram.

Palpamos nuestros rostros para despertar el sueño
luego de dormir [niños lánguidos]
en brazos de un Brahmá extraño, pero amable,
al momento del abandono.

-Los símbolos hinduistas también ocupan una parte importante de la temática de estos autores.

El mandala será uno de los grandes símbolos hinduistas por antonomasia, porque permite al fiel llevar a cabo sus rituales y alcanzar el estado adecuado para la meditación y la iluminación. En la obra *El ocre de los lodos*, de Sergio Mondragón destaca el poema erótico que lleva este título:

“Mandala”⁵⁷²

Quiero deslizarme por tus manos y tu cuello
como un molusco
quiero tus piernas alrededor de mi cintura

quiero tocar adentro de tu cuerpo
aspirar tu respiro como un humo visionario
perder el equilibrio entre tus brazos

quiero tocar tus ingles y cabellos y tus muslos otra vez
quiero entrar en tu cuerpo como se entra en la playa
en una noche sin luna con la razón extraviada

quiero perderme entero en el campo de tu ser
desfallecer junto a ti
correr en tus pensamientos
en el conocimiento de ti
ganar el conocimiento

quiero el ánfora de tus aguas
el receptáculo de tus ensoñaciones espirituales y corpóreas
el olor de tu carne
la palabra *todo* en tus ojos en blanco

quiero arribar al ser en el barco de tu cuerpo
sostenerte en vilo sobre los acantilados
sobre los desfiladeros horrendos de tus palabras sin sentido

quiero que el sol reflexione en el hueco de tus manos
que en tu cuerpo empapado en tus jugos inmortales
el mar se ponga a soñar mientras deshace olas frescas.

De David Olguín también destaca su obra *El paraíso*, a la que *pertenece* el siguiente poema con este significativo título que hace referencia a un tipo de mandala así denominado, y del cual podemos apreciar una representación artística del mismo:

⁵⁷¹ *Ibid.*, Pág. 423

⁵⁷² En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág 123

*“Chakrasamvara”*⁵⁷³

La puerta pesa:
solo te recuerda que no debe abrirle a cualquiera.
Metal y madera, chapas y cerrojos,
pero la puerta no reguarda el jardín,
Una muralla de luz y aire la cerca.
Viaja hacia todos los rumbos:
ligero atraviesa,
baños de luz,
no hay umbral que cruzar.
Así, desde la distancia, lejos del jardín,
podrás volver a ti si algún día te abandonas.
Regresa atravesando muros ingrátidos:
otra piel no es umbral,
es la transparencia que te ilumina.
Al mirarla, te miras.
Al tocarla, te tocas.
En el jardín, todo es luz.

La siguiente imagen muestra la representación iconográfica de este poema:



Chakrasamvara

⁵⁷³ Íbid., Pág. 403

La deidad central del mandala es *Samvara*, una de las principales deidades de la meditación del budismo tibetano. Es representado con un cuerpo azul, cuatro caras y doce brazos y acoge a su consorte *Vajravarahi*, en un abrazo divino que es una metáfora de la unión divina.

A su vez, Ricardo Ariza⁵⁷⁴ en su obra *Física de cuerpos ausentes* contiene poemas como el siguiente, que recuerda a la rueda cósmica de las Reencarnaciones y la regeneración del alma, tema mítico por excelencia en el hinduismo, ya que entre la innumerable serie de motivos que han permanecido inmutables a lo largo de la historia india, la teoría de la reencarnación es una de las más importantes:

“*Samsara*”⁵⁷⁵

Sé que lo que digo me costará el infierno, pero ya viví...

Cada semana me ilumino y asciendo
un nuevo grado de perfección en mí.
Las rotaciones del sol y las estrellas
fluyen en mis arterias igual que la luz
en las súper avenidas del cosmos y del ser.
Cada semana me ilumino y asciendo
un nuevo grado de perfección para mí;
¿y para qué?, si solo quiero renacer
y volverte a ver ese día de primavera
metida en aquel vestido rosa y banco,
cuando la sangre se detuvo un momento
en la carne palpitante, solar y única.

⁵⁷⁴ Ricardo Ariza nació en Morelos en 1973. Escritor, periodista y editor. Ha publicado *El título es consecuencia del azar* (1966), *Física de cuerpos ausentes* (2009) y la antología *En donde la memoria arda* (2013). Ha publicado en la revista *Milenio* y en *La Jornada semanal*.

⁵⁷⁵ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*. Ob., Cit., Pág. 479

Asimismo, Eduardo Casar⁵⁷⁶ estará muy interesado en el tema de la reencarnación⁵⁷⁷, y trabajará esta idea en muchos de sus poemas, como podemos ver a continuación en los versos siguientes, perteneciente a su obra *Parva natura*, donde expone y asume la teoría de la reencarnación como la más natural y lógica tras la muerte. Entiende la vida como un ciclo recurrente, una secuencia que se repite eternamente y que no tiene ni principio ni fin, estando el hombre también sometido a este carácter cíclico, de manera que está atado a una rueda de eternas reencarnaciones llamada *samsara*, que le obliga

⁵⁷⁶ Eduardo Casar: Nació en México en 1952. Es Doctor en Letras y profesor de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. Entre sus obras destacan: *Noción de travesía* (1981), *Son cerca de cien años* (1989), *Mar privado* (1994), *Parva natura* (2006), *Ontología personal* (2008), *Vibradores a 500 metros* (2013) y *Amaneceres del Husar* (1997) entre otros.

⁵⁷⁷ En otra de sus obras, *Vibradores a 500 metros*, reincide en esta idea de la reencarnación, como se observa en el siguiente poema, pero esta vez en un tono irónico:

“Para una teoría de la reencarnación”⁵⁷⁷

¿Y quién nos asegura que no regresaremos
aunque sea en otras fachas?
Aunque sea en otras fechas
Pudimos haber sido otras cosas.
La cosa es no extender
la sombra de lo vivo demasiado:
no es lo mismo haber sido
un alhelí sediento
que Alfonso El Sabio o que Juana La loca.
(...) El asunto es que uno venga de otro ser humano,
o desemboque en él,
sin superarse en la escalera
de las otras especies. Para que sirvan de algo
las lecturas, o las amplias cenizas de la mirada aquella.
(Con la ventaja de nacer en otro idioma
sin tener que estudiarlo)
(...)
Así que la certeza de las reencarnaciones
se va adquiriendo por pura lógica y por pura
simpatía:
(...) Algo tenemos todos de todos los demás.
Entonces: ¿qué más da
quiénes fuimos seremos? Podemos o pudimos
ser cualquiera.
Así que en santa paz.

a vivir continuamente este mundo, donde no existe una idea de secuencia cronológica, tal como se entiende en Occidente. Encontramos una estrecha relación entre esta rueda cósmica y el concepto de infinito, también creado por los indios, que responde a esa concepción de la realidad como algo inabarcable:

“Reencarnaciones”⁵⁷⁸

Para José Sarukhán

Hemos de reencarnar, qué duda cabe.

La vida es demasiado poderosa,
no tiene desperdicio.

Es ecológico, es también reciclable.

Y nuestra dispersión carbonatada
volverá a compactarse no sabemos
con cuáles ingredientes novedosos.
Se pierde la memoria en el proceso.
Afortunadamente.

Imagina si no, lo que sería despabilarte
en calidad de brócoli, orgulloso
de todas las esferas de tu fronda,
enriquecido a reventar de hierro,
con tu conciencia de licenciado en letras
pero paralizado, perfectamente bien sembrado
en el Bajío,
y se te acerca Arturo y te corta el extremo,
y te hierve Patricia
te digiere Romualdo,
y un aparte de ti le remata el pentágono
de un cromosoma raro al hijo que despunta
adentro del cigoto de una persona extraña,

y otra parte de ti
se queda como mierda de Nochistongo,
esperando a la mosca

Y todos a morirnos por afuera”

⁵⁷⁸ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit. Pág. 272

que la lleve a pasear al extranjero.

Respecto a la obra de Luis Felipe Fabre⁵⁷⁹ y el uso que hace de la temática típicamente hinduista, destaca la obra *Cabaret Provenza*, con poemas⁵⁸⁰ como el siguiente con un título que pone de manifiesto la importancia de la naturaleza en el arte indio y su carácter sagrado que hace que se respete hasta algunos animales considerándolos sagrados. Sin embargo el contenido del poema nos remite a otro de los grandes símbolos del hinduismo, asemejando la forma de éste con los círculos concéntricos que se generan al arrojar una piedra al agua. La forma de esta composición es similar a la de los haikús, poemas japoneses que fueron muy trabajados también por algunos de los escritores de nuestro estudio como Tablada y Octavio Paz:

“Vacas sagradas”⁵⁸¹

Círculos concéntricos: arrojando
una piedra al agua se pierde una piedra
pero se obtiene un mandala.

En la siguiente composición menciona al dios *Vishnu*, Dios de la

⁵⁷⁹ Luis Felipe Fabre. Nació en Ciudad de México en 1974. Ha publicado títulos como *Cabaret Provenza* (2007), *La sodomía en la Nueva España* (2010), *Poemas de terror y de misterio* (2008), *La edad de Oro*, *Antología de la poesía mexicana actual* (2012)

⁵⁸⁰ Otros poemas de este libro también señalan rasgos típicamente indios, como es el caso de “Sumi-e”:

“Una piedra sobre otra piedra: así comienza
una montaña.
Una montaña:
inmenso bulto de silencio. Una piedra:
pequeño bulto de silencio. Inmenso y pequeño: un bonsái.
Un monje en los ojos rasgados de otro monje: ¡budistas!
Una montaña
o dos o tres o cuatro que ya van siendo cordillera”

⁵⁸¹ *Ibid.*, Pág. 480

conservación, que se terrenalizará en sus avatares *Krishna y Rama* para llevar a cabo su acción preservadora:

“*Sutra de la vaca*”⁵⁸²

Para Eduardo Milán

Una vaca:
blanca y negra. Rumando pasto: verde.
Y encima el cielo

y en el cielo
una nube de color de nube y tras la nube

otra vez el cielo: azul celeste: el color
del divino Vishnu obsequiando un loto.

Azul: la piel del divino Vishnu.
Celeste: la acción de obsequiar un loto.

Otro loto: blanco
dejando de ser blanco: blanca
nube disipada: meditación.

Y la vaca
rumando lotos la muy sagrada:
yoga, desyoga, reyoga.

Del escritor José Vicente Anaya⁵⁸³ destacan por su acercamiento a la cultura India el siguiente poema en el que nos regala su interpretación de su visión del cosmos, del todo, y del infinito cuando se produce el estado máximo de conocimiento y de iluminación, que supone alcanzar el *Nirvana*:

⁵⁸² *Ibid.*, Pág. 480

⁵⁸³ José Vicente Anaya. Nació en Chihuahua en 1947. Publicó *Los valles solitarios* (1976), *Morgue* (1971), *Hikuri* (1987), *Punto negro* (1981), *Peregrino* (2002). Fundó la revista poética *Alforja*. Y fue también un gran traductor.

“Acercamiento al *Nirvana*”⁵⁸⁴

Suave vuelo que me envuelve,
párvulas constelaciones, miles,
mucho más diminutas que el suspiro,
en el rocío del amanecer
que acaricia mi cara
pequeñísimas esferas
retozando
por los abismos
¡con qué delicadeza reproducen
la música infinita del silencio!

Asimismo Francisco Fernando Ruiz- Torres⁵⁸⁵ también escribirá sobre este predilecto tema. A continuación se puede observar un poema que lleva este título, en el que menciona a *Sariputra*, uno de los principales discípulos de Buda, pasó a ser conocido por “el discípulo sabio”. Se hace mención también a las *mudras*, que son las señales o gestos de las manos pertenecientes a la rica iconografía india, que tienen un significado simbólico, y que sirven para comunicarse con el fiel:

“De *Nirvana*”⁵⁸⁶

Sha ri sha. Shiki fu i ku. Ku fu i shiki

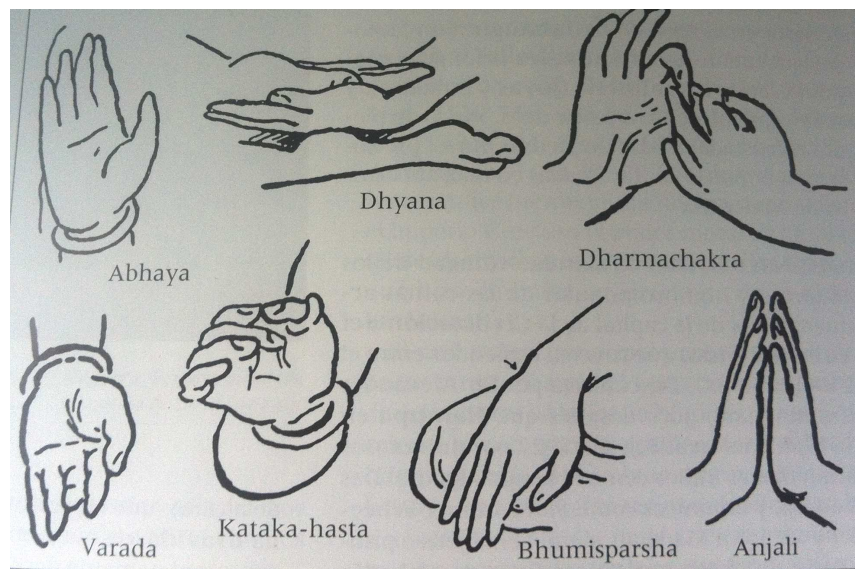
Oh bienaventurado Sariputra,
miras todas las cosas que son vacío
Y entiendes el enorme vacío que conforma las cosas.
Así, fenómeno y vacío son las erguidas vértebras
Del bonsái azul turquesa que medita
Como un monje petrificado en flor de loto
Que, entre el silbo incoloro del viento,
Entre la nieve blanca, sobrevive como una flor
En el invierno.

⁵⁸⁴ *Íbid*, Pág. 194

⁵⁸⁵ F. Fernando-Torres. Nació en Ciudad de México en 1957. Es poeta, músico y compositor. Ha publicado en la revista *Alforja*. Autor del libro de poesía *Palabras en el viento* (1982).

⁵⁸⁶ *Íbid*., Pág. 338

El árbol breve tiene las manos en mudra Zen.
 Inmóvil se libera el espíritu y se lanza a los otros mundos
 Invisibles, los trascendentes, los sin par,
 Sin dos, sin esto y aquello.
 Te miro y apreceira que miro un espejo.
 Es, en verdad, que no es que seas mi hermano, mi
 hermana,
 Tú y yo,
 Sino que somos Uno.
 Uno con las colinas, los ríos, el grillo,
 La hierbabuena los zenzontles.
 Uno con el lucero de la mañana y las galaxias todas,
 Con el pan, la semila, la simiente, las olas (...)



Dibujo de *mudras*

Se remite también en este texto a la unidad del cosmos, a la fusión del todo en uno solo, ya que la energía habita en todas las cosas y el Universo está impregnado de ella, según la cultura india.

-El yoga estará presente de igual modo en la temática más significativa de India. Sergio Mondragón escribirá *Pasión por el oxígeno y la luna*, libro del que destaco el poema “*Padmāsana*” dedicado a Octavio Paz, y que describe esta práctica espiritual, y cuyo

título significa “posición del loto”:

*“Padmasana”*⁵⁸⁷

A OCTAVIO PAZ

“desligados del cuerpo
radiantes en la conciencia
con la visión del alma como a través de un río
con alas de cantárida y rumor de escarabajos
comprendiendo y sumando
conociendo el peso de las cosas
la ligereza del aire
las hebras del mar sobre el piso

desligados del cuerpo
entre follajes de viento y escalas de música
entre portones de niebla abiertos como un canto
y puentes sobre las rocas
y pasadizos secretos que nos hablan con sus manos
tatuadas de signos que respiran

desligados del cuerpo
juego imaginativo que busca una salida
antesala de espejos que se curvan, saltan
momentáneo dejar la silueta doblada
momentánea salida por la puerta de al lado
por el trasfondo
huir dentro del cráneo equilibrando los brazos
deslizarse furtivo con los ojos cerrados
salirse del día correr fuera del tiempo
remontar el río en la barca del otro
ser por un momento lo que no somos
lo que somos verdaderamente
deja que la ola nos devore un instante divino
tocar con dedos vivos el espacio incandescente

oh desligarse del cuerpo
contemplar el paisaje prohibido del sol
retornar al origen

esperanza de juncos que aguarda pacientemente
disciplina sagrada prevista y calculada

⁵⁸⁷ *Ibid.*, Pág. 121

pacto renunciamento
oxígeno vegetales

futuro brillante que nos llama por nuestro nombre
desde este lado de la puerta”⁵⁸⁸

Asimismo, Camila Krauss escribirá un poema sobre esta mítica
práctica, en el que describe una de las *asanas* o posturas con un
toque de humor respecto a la dificultad del ejercicio:

“Yoga”⁵⁸⁹

No es lógico el cuerpo
sistemas , huesos-carne
refinada ilógica retórica
circulante de sangre, prana, estrías o el viciado aire
ahora engancha tu pie en las costillas
álzate
es decir, quita el peso
es decir, no se lo pongas todo a las torcidas muñecas
cae de tu caos
cuerpo
descoyuntado en el origen invisible de la risa
el soplo
sagrado
te deja
cuerpo
la gravedad no discurre
mana
no te traga, ni te sostiene, ni te transforma
nada
pulsa el corazón, tu noción preverbal de celosas células de
dicha.

El siguiente poema de Haydée Ramos Cadena goza de bonitas
pinceladas de cultura india en relación a la danza hindú, que es
también un símbolo muy presente en esta idiosincrasia y en la

⁵⁸⁸ MONDRAGÓN, Sergio, *El aprendiz de brujo*, Siglo XXI Editores, S.A., México, 1969, Pág. 38

⁵⁸⁹ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*. Ob., Cit., Pág. 486

literatura de estos escritores mexicanos, puesto que como la gran mayoría de las manifestaciones artísticas de la India la danza tiene sus orígenes en los Vedas. Por esto, la danza es un ritual, una forma más de culto en diferentes celebraciones, tanto sociales como religiosas. La danza es sagrada:

“Danza”⁵⁹⁰

-tari kit a di/ ta ta take ta/
ta ta take ta/ tan tom ta-/
ka rat a ka/ da di gue ne/⁵⁹¹

Cuerpo este cuerpo,
-marioneta-
hilos del cielo,
abre el círculo
negro espacio
donde perpetuó
la experiencia
energía infinita.

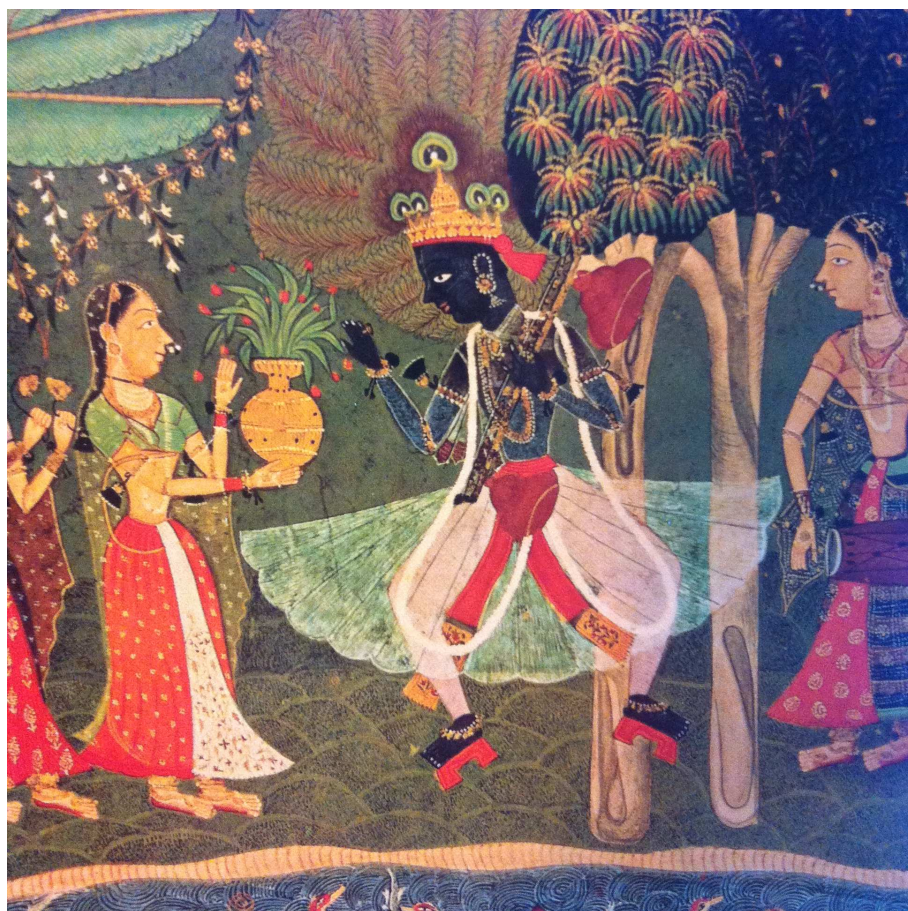
Regocijo de pies
que adornan el piso
invocan la lluvia
despiertan la tierra.

Dedos firmes
cuentan historias
de templos ahogados
en la memoria
que guardan
la historia védica
de creadoras trinidades.

Nueva Delhi, India, 2005.

⁵⁹⁰ Íbid., Pág. 504

⁵⁹¹ Estas sílabas (bol) designan distintos golpes y notas para el *tabla*, instrumento de percusión indostano.(N.E.), Íbid., Pág. 504



Vasanta Ragini (Ragamala), escuela de Bundi, 1660⁵⁹²

De esta misma escritora encontramos a su vez, un poema inédito de gran influencia india, en el que se hace referencia al mantra más famoso, “*om mani padme hum*”, y en el que también se refiere a la diosa Durga. Ambos referentes son grandes símbolos del hinduismo. La palabra mantra tiene una raíz de verbo sánscrito *man* (pensar), por lo que un mantra es un pensamiento manifestado en una frase sagrada de un gran significado espiritual, ya que el sonido juega un papel fundamental en el pensamiento hindú. Así se consideran sílabas sagradas que contienen el poder cósmico:

⁵⁹² Fotografía de portada de *El arte de India*, Ob. Cit.

- Elva Macías⁵⁹³, es una escritora posterior a Octavio Paz, que tiene una gran influencia de Oriente en su poesía.

Sus viajes a Oriente marcaron un antes y un después en su poesía, y marcaron también profundamente su vida. Elsa Cross afirma la importancia de estos viajes en las siguientes líneas:

“Elva tenía 19 años cuando hizo ese viaje a China, al casarse con el narrador Eraclio Zepeda, y esa atmósfera dejó en ella una impresión profunda, que se reflejó en textos posteriores, aunque hizo luego otros viajes a aquel país. En *Ciudad contra el cielo* (1994), se puede percibir el tono de un mundo legendario en el que se entrecruzan huellas de China y de Mongolia.”⁵⁹⁴

Juan Manuel Marcos define la poesía de Elva Macías del siguiente modo⁵⁹⁵:

“La poesía de Elva Macías está lejos del discurso social o político. La suya es una poesía hermética, rica de oscuros símbolos, de un esteticismo orientalista en el que, como ha indicado, Mónica Mansour, la naturaleza no reposa en un éxtasis estático, sino fluye en continuo movimiento, fiel a sus raíces americanas⁵⁹⁶”.

Escribió un poemario en homenaje a Raúl Garduño, *Imagen y*

⁵⁹³ Elva Macías nació en Chiapas en 1944. Estudió en Pekín y Moscú. En 1993 le concedieron el Premio Chiapas de Literatura “Rosario Castellanos” y al año siguiente, el Premio Nacional de Poesía “Carlos Pellicer”, por su libro *Ciudad contra el cielo*⁵⁹³. Ha publicado cinco libros de poesía para niños y una antología personal.

⁵⁹⁴ CROSS, Elsa, *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Universidad Autónoma de México, Inédito, Pág. 6

⁵⁹⁵ MARCOS, Juan Manuel, “La poesía de Elva Macías como una forma (femenina) de conocimiento”, *Revista Iberoamericana*, 51, Jul-Dec. 1985, Pág. 787

*semejanza*⁵⁹⁷, compuesto por cuarenta y cinco poemas, agrupados en cinco subtítulos. El primer subtítulo es “*Ausencia del unicornio*”, y es aquí donde el crítico Juan Manuel Marcos encuentra un trasfondo oriental que explica del siguiente modo:

“El subtítulo, conociendo el substrato cultural oriental con que opera Elva, presenta una ironía deliciosa. Sabemos que, para la tradición occidental, el unicornio simboliza la castidad...Pero en la tradición china, el animal denominado Chi’i-lin, lo más parecido al unicornio de Occidente, ostenta dos cuernos. <<Ausencia>> del unicornio significa entonces la alegría del despegue a la represión sexual”⁵⁹⁸.

Marcos hace una relación directa entre algunos aspectos de la cultura oriental, como es ese rasgo erótico que caracteriza a la filosofía tántrica y que aparece en los temas de la poesía de Elva Macías.

La autora comenta en la presentación de su libro *Mirador*, su gran interés por la literatura y el pensamiento oriental. Un interés que desemboca en las claras influencias que se exponen a continuación:

“... el libro final de esta compilación, Ciudad contra el Cielo, trabajando como un solo poema que canta y cuenta una “épica imaginaria”, se conforma por breves cantos. Posiblemente esto se deba a mi cercanía con la poesía oriental de la cual elegí algunos elementos expresivos, entre ellos, la síntesis”.

⁵⁹⁶ MANSUR, Mónica, “Elva Macías, imágenes y diferencias”, *Plural*, Vol. IX-XI. Núm. 129, Junio, 1982, Págs. 79-81

⁵⁹⁷ MACÍAS, Elva, *Imagen y semejanza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

⁵⁹⁸ MARCOS, Juan Manuel Marcos, Ob. Cit., Pág. 787.

La presencia de la India en Elva Macías, adopta una expresión en la que se utiliza voluntariamente la sencillez, el tono de una contemplación de la naturaleza que, a su vez, es símbolo y fruto de la experiencia. En algún poema relaciona determinados conceptos orientales como es el caso de la reencarnación y el tiempo cíclico:

“...de otras vidas sólo recuerdo que mi arado tropezó con
una piedra ritual que estremecida veneré”.⁵⁹⁹

En otros de sus poemas se hace patente la percepción de una naturaleza vitalista, que se convierte en una personificación, más que en una metáfora y que remite en la cultura occidental al mito⁶⁰⁰ y en la oriental al vitalismo:

“...Una tras otra
doncellas de las provincias del agua
del aire y la montaña.
Un relámpago ilumina sus pies
Y se dispersan como aves”.⁶⁰¹

En este aspecto, observamos que tiene una gran similitud con Elsa Cross. Ella también expresa en sus poemas ese rasgo puramente oriental, en relación con el sentimiento de compenetración con la naturaleza.

Aunque la marca de Oriente en sus poemas es mucho más sutil, y menos acentuada que en la obra de Octavio Paz y de Elsa Cross, forma parte imprescindible de esta tradición del orientalismo en México y el

⁵⁹⁹ MACÍAS, Elva, *Ciudad contra el cielo. En Mirador* (1975-1993), Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, Pág. 172

⁶⁰⁰ Los mitos en la literatura occidental son una forma de explicar una naturaleza que no se domina. En el caso del pensamiento oriental hay una verdadera identificación e inmersión en la naturaleza.

estudio de su obra es fundamental para la perfecta comprensión de la literatura mexicana contemporánea en este ámbito.

-La meditación y todo lo que está en relación directa o indirectamente con esta técnica espiritual, está muy presente también en la temática india de estos autores mexicanos. En esta línea, Elsa Cros nos dice de sobre uno de los poemas más importantes de Maricruz Patiño⁶⁰² :

“Durante un retiro de 40 días de meditación de una rama tailandesa del budismo *Theravada*, escribió un poema que fue traducido al pali y al inglés, y se encuentra en las tres lenguas en un monasterio de esta tradición. Leo dos de sus fragmentos:

III

Penetra en mí
tú que iluminas las sombras dormidas.

Estas palabras, mis palabras
vuelan en círculos
persiguen sus ideas.

Mas frente a ti: el silencio
ese silencio de los labios
que como tumbas callan...

VI

Hablo una lengua sin voz

⁶⁰¹ MACÍAS, Elva, *Ciudad prohibida*, En *Mirador*, Pág. 180

⁶⁰² Maricruz Patiño. Nació en México en 1950. Es poeta, ensayista, guionista y profesora. Será otra de las escritoras que Elsa Cross destacará en su obra inédita. Es coautora de la *Trilogía Poética de las Mujeres en Hispanoamérica (pícaras, místicas y rebeldes)* publicado en 2004. Escribió varios libros de poemas como *Voces*, *La prosa de un viaje desesperado*, *Otras vidas*, *Larga vigilia* y *Del mundo y otros cielos*. Estudió Filosofía en la UNAM. Es maestra de Poesía Contemporánea en la Escuela de Escritores de la Sociedad de Escritores de México y en la Escuela de Escritores de Metepec.

soy parte de una conciencia
que se vive a sí misma
y palpita dentro de ese ser manifiesto
que respira en la nada
y se desborda.

Todo se mueve aunque parezca yerto:
El rayo de luz
desborda pétalos en los altares.
Y es al fin el silencio
esa canción sagrada.”⁶⁰³

-**Las divinidades hindúes** serán temas muy recurrentes para estos escritores influenciados por India.

En esta línea, creo imprescindible destacar de la obra de Eduardo Ramos Izquierdo, este poema dedicado a la diosa *Parvati*:

“*Parvati*”⁶⁰⁴

“Estallan de la piedra
Los senos de la diosa
Tenso el pecho de las rocas
Granos de fuerza jugosa
Acaso flamas de un lejano
Más redondas que los sentidos
El arrojito frontal
Parva el instante de Ti”

En estos versos son claras las referencias al aspecto erótico que suelen tener las representaciones iconográficas de esta diosa de la fertilidad, que es una de las divinidades más veneradas de India y que más representaciones artísticas ha inspirado.

⁶⁰³ *El lejano oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 10

⁶⁰⁴ *Ibid.*, Pág. 239

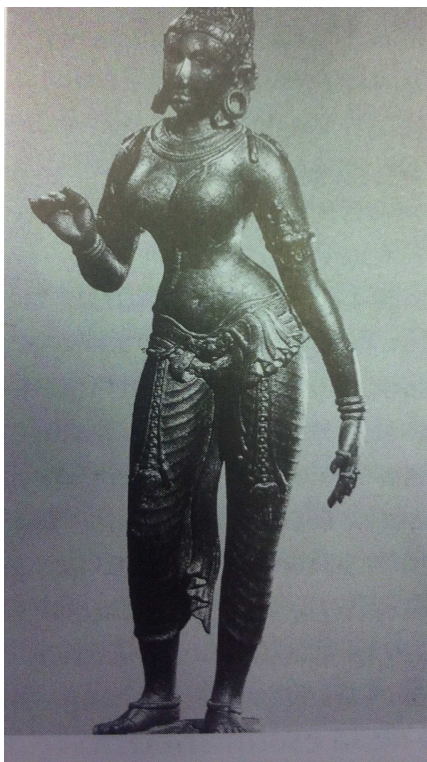


Imagen de *Parvati* realizada en bronce. Arte Chola⁶⁰⁵

También en las composiciones de David Huerta⁶⁰⁶ resaltan poemas como el siguiente, en el que se hace gala de su interés y conocimiento de India y sus deidades. Invoca aquí a *Ganga*, diosa del agua, que es la personificación del río Ganges, que es sagrado para los hindúes por su fuerza vital. Y también menciona a *Sarasvati*, diosa hindú del arte, de la literatura y de la música. También es venerada como diosa del conocimiento supremo:

⁶⁰⁵ Fotografía de *Arte y Cultura de India*, Ob. Cit., Pág. 63

⁶⁰⁶ David Huerta nació en Ciudad de México en 1949. Estudió Filosofía, Letras Inglesas y españolas en la UNAM. Recibió importantes premios como el de Poesía de Carlos Pellicer (1990) y el Premio Xavier Villarrutia (2006). Actualmente es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y de la Universidad de Ciudad de México.

“Videntes védicos”⁶⁰⁷

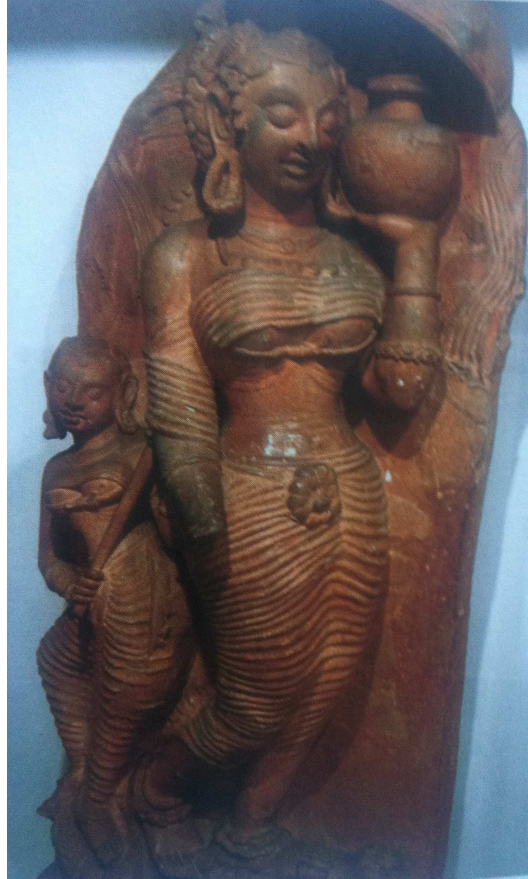
Entre los velos, entre el fuego, la sabiduría de los cuerpos
y el esplendor de las mentes y la plata de los ojos
y las extensiones del cielo esmaltado de luces
y la majestad de los ríos

—*Ganga*, agua vertida desde las alturas
sobre la cabeza de Shiva,
ahora corre insaciable
por el norte de la India
y sigue cayendo, siempre,
interminablemente,
cascada de majestad fluvial y astronómica
sobre los cabellos y sobre el cuello del dios,
salvador de la Tierra y los hombres

—*Sarāsvati*, en los orígenes, antes
de los sismos y las migraciones, del renuevo
ritual
y de las fundaciones y de las escrituras sagradas.
Ríos— y en el comienzo de los tiempos,
los sabios védicos. Pienso en ellos, en esos
videntes.
(...)

La siguiente imagen muestra un relieve de la diosa *Ganga*
del periodo gupta, siglo V d. C., que se conserva en el Museo Nacional
de Nueva Delhi:

⁶⁰⁷ *Ibid.*, Pág. 221



Relieve de la diosa *Ganga*, Ahicchatra, terracota⁶⁰⁸

Otro gran poema de este autor inspirado en divinidades hinduistas es el siguiente, en el que se menciona a este dios de diferentes formas que es tan popular en la India y que es una fuente inagotable para la iconografía india:

“Tela de Shiva”

“La niña toma las palabras por su lado de objetos,
las empalma y las combina, a su manera, unas con otras.
He aquí una tela adhesiva, pero ella no lo sabe.

⁶⁰⁸ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 135

Para sus ojos templados en lecturas mitológicas,
 esa cinta pertenece a un dios. A Siva.
 Un dios de la India, multiforme y magnético.
 La niña toma la tela y la extiende,
 se le pega en los dedos y entonces reflexiona
 Piensa a no sé cuántos parsecs por segundo.
 Eso es, entonces, lo que tiene en las manos.
 Es la tela de del dios, la Tela de Siva.
 Luego la niña aprenderá varios cientos
 de miles de cosas y más, muchas palabras.
 Aprenderá a contar historias y volverá a la infancia.
 E inventará sus propios dioses y sus escenas de magia.
 Será como volver al principio –el principio
 que nunca la abandonará, a pesar de todo”.⁶⁰⁹

De Juan Carvajal⁶¹⁰ destaca su obra *Runa llena*. El título del siguiente poema ya contiene una gran carga simbólica remitiéndonos a la diosa *Kali*, una de las más veneradas en el hinduismo:

“*Kali yuga*”⁶¹¹

Para vivir
 Tenía que matar
 a ellos
 que querían la muerte.
 Y así
 (pensé yo)
 les daría vida
 a esos muertos.
 Ellos pensaron
 (pensé yo)
 que la vida que les daba
 era la muerte
 que morían vivos
 y que yo mataba
 su vida
 eterna
 amada,

⁶⁰⁹ HUERTA, David, *La calle Blanca*, Ediciones Era, México, 2006, Pág. 57

⁶¹⁰ Juan Carvajal (Jalisco 1934- Ciudad de México 2001). Escribió poesía, prosa y fue traductor. Publicó numerosos artículos y ensayos en diferentes revistas. Entre sus obras más importantes tenemos *Un poema del mar* (1986), *Runa llena* (1992), *Precipitaciones* (1955), *El canto de Tchandala* (1999) entre otros.

⁶¹¹ *Ibid*, Pág. 104

Mi vida
era su muerte
odiada
(pensé yo)
Por su muerte.
--Está muerto, dijeron
entonces
los maté
entonces
morí
(Vivieron para contarlo)

A su vez, Hernán Lavín Cerda⁶¹² incluye en su obra *La sublime comedia*, el siguiente poema dedicado a los devotos del famoso *Shiva* una vez más, y se mencionan otras divinidades hindúes como *Bhairava*, *Nataraja* y la diosa *de Kali* :

“Aparición de *Shiva*” ⁶¹³

(fragmento)

De pronto hemos visto a los devotos de Shiva muy cerca de las alturas del Himalaya. Son casi azules y su cabellera es fantasmal: más profunda y más grávida que la piel del elefante. Más que azules, los devotos son cenicientos como la agonía de un incendio más allá de aquellas nubes en el crepúsculo vespertino. Están absolutamente desnudos y sus cabelleras van más lejos, mucho más lejos que su propia estatura. De repente, me observan con algo de asombro y picardía, como niños traviesos (...) La risa del devoto más viejo, sin embargo, es incapaz de interrumpir la meditación de Shiva en la cumbre del monte Kalidasa. Desde allí se ve a sí mismo en su juventud eterna y es el Aullador, es Bhairava: el devorador más alegre y más festivo,

⁶¹² Hernán Lavín Cerda nacido en Santiago de Chile en 1938. Reside en México desde 1973, por lo que está incluido en esta compilación mexicana. Estudió en la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Obtuvo el Premio Vicente Huidobro en 1970. Es profesor de Letras Hispánicas en la UNAM. Es miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Ha publicado libros como *La sonrisa de Dios* (2007) y *La música del pensamiento* (2009).

⁶¹³ *Ibid*, Pág. 132

el bailarín en su aspecto de Nataraja, el primer danzante del carnaval cósmico, el primero y el último (...) Shiva es el resplandor más allá de la cordillera del Himalaya entre las nubes. Un resplandor ataviado con un collar de calaveras y seguido por una comitiva de diablos y diablillos.

Siguiendo en la línea de la temática dedicada a las grandes divinidades indias, en el siguiente poema de José Antonio Matesanz⁶¹⁴ encontramos de nuevo referencias al *Shiva Nataraja*. Se hace relación a la creación cósmica del Universo a través de la danza de esta deidad, y describe como de cada una de sus partes nacen los elementos del cosmos:

“El señor danzante”⁶¹⁵

A mis compañeros de sádhana

(fragmentos)

La luz surgió del rayo,
que ilumina y consume
todo lo demás y a sí mismo,
y la luz danza sobre el vientre de lo oscuro,
sobre el vacío de la nada.
Luz y oscuridad, la nada y el todo.
(...)

Mis cabellos vuelan,
de cada rizo surgen galaxias,
las estrellas engalan mi frente.
Estoy rodeado de llamas.

⁶¹⁴ José Antonio Matesanz nació en Veracruz en 1939. Maestro y Doctor en Historia por el Colegio de México. Fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado las raíces del exilio. México ante la guerra civil española, 1936-1939, (1999), *Luces de otras sombras* (2006), y *Ser otro* (2014). Interesado también por la cultura oriental.

⁶¹⁵ *Ibid.*, Pág. 134

Igualmente de Haydée Ramos Cadena⁶¹⁶ es imprescindible destacar el siguiente poema en el que se menciona a la diosa *Durga*:

“*Dharamsala*”⁶¹⁷

(*Inédito*)

Silencio es el principio radiante, lenguaje de lo real.
Junyata, Dancing with the void

El silencio caminó a mi lado;
este frío desértico indiano
que comienza a quedarse en mi espacio.

Fue el amanecer de la calma,
la campana repicando,
eeeemeeeeessssss
de los mantras
vibran en mi cuerpo:
`om mani padme hum´
`om mani padme hum´
ponen luz a mis pensamientos.

Entre los dioses,
sea Durga
la madre fiera que peleó.
Puso una de sus manos
el hacha o la espada
sobre otra, que no debía venir a mi lado.

Crucé de frontera a frontera,
identificarme, nombre, edad,
nacionalidad,
Llevé mi mujer detrás
del sonido de los gūngūrus
la danza, el motivo. Hoy digo:
un todo del destino
(...)

Dharamsala, India 2006

⁶¹⁶ Haydée Ramos Cadena nació en México en 1981. Licenciada en Letras Hispánicas de la UNAM. Realizó estudios de Cine y Periodismo. Viajó y residió en India, y siempre tuvo un gran interés por las culturas orientales.



Imagen de *Durga* del templo de *Surya* en Konarak, siglo XIII d. C.⁶¹⁸

En este mismo terreno Cynthia Pech⁶¹⁹ también escribirá sobre

⁶¹⁷ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 501

⁶¹⁸ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 204

la venerada diosa, como vemos en el siguiente poema, pero en este caso se nos presenta una imagen de la deidad menos terrible:

De *Alguna vez, tal vez*. Inédito

“Durga”⁶²⁰

Tus brazos agitan el aire
mientras el tiempo
cabalga tu león
Ave que envuelve con sus alas
todas las maldades del mundo
cuando el frágil bien
pende de cada uno de tus dedos
“Jaisalmer”

Ciudad antigua
de cuerdas y crócalos que suenan
En tus calles
la arena dorada
esculpe los rostros de los viajeros
Abre tu puerta
cuando la travesía toca un tiempo en espiral

Frente a mis ojos
la historia gitana ha comenzado

-Las **Ciudades de India** son otro gran tema de inspiración poética.

En esta línea de la obra de Homero Aridjis podemos apreciar los siguientes poemas referidos a diferentes ciudades indias, en su obra *Imágenes para el fin del milenio & Nueva expulsión del paraíso*:

⁶¹⁹ Cynthia Pech. Ciudad de México en 1968. Poeta y ensayista. Es Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT), y es profesora de la UNAM. Tiene varias antologías de poesía como *La mujer rota* (2009), *El espacio es un vacío, incluye todos los tiempos* (2010), *La República en voz de sus poetas* (2012) y *La sangre apalabrada* (2013) y *Raíz de un instante* (2014) entre otras.

⁶²⁰ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 438

“Imágenes Indias”⁶²¹

Sanchi

Hacia las estupas andaba
los caminos de la mañana;
entre un árbol y mi compañera,
templos del tiempo.



Stupa de Sanchi n° 3 ⁶²²

6

Tenemos los días contados
en Delhi, en Bhopal y en Ajanta,
andando siempre hacia delante
vamos hacia las huellas borradas.
Hay un punto en el porvenir
donde todo se hace pasado;
huérfanos bajo la luz presente,
vivimos en el olvido.

⁶²¹ En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 144

⁶²² Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 113

Ellora

Alumbrados por un espejo de mano
en el poniente vano,
los hombres pasan como sombras
delante del Buda en su santuario.
Ante su cuerpo de piedra,
mis manos tiemblan,
en el perfecto olvido.

En esta misma línea, Ernesto Lumbleras⁶²³ se interesa por reflejar las ciudades indias en sus textos. En cuanto a esta tendencia temática, es importante destacar su obra *Deletrear Galta*, que se compone de cinco textos en prosa. Cada uno de estos párrafos está introducido por cada una de las letras que forman la palabra Galta, remitiéndonos con esta forma al propio título. Recogeré aquí el primer párrafo introducido por la primera letra de esta palabra:

G⁶²⁴

“Para llegar a Galta habría que pensar en cualquier cosa, menos en Galta. Intuir en todo caso una remota posibilidad de esta allí, con el estanque reflejando –a mi espalda- un bosque difunto y la duda aristotélica de ser o no ser el grito de un ave carroñera o un destello más del mediodía que no acaba –malabarista pirómano y bonzo sensual- de prenderse fuego”⁶²⁵

De igual modo Galta adquiere un protagonismo esencial en la

⁶²³ Ernesto Lumbleras nació en Jalisco en 1966. Poeta, ensayista y traductor. Ha publicado importantes libros de poemas tales como *Numerosas Bandas* (2010), *Caballos en praderas magentas*, *Poesía para devorar el viaje* (1993) y *Sol líquido en cuenco de obsidiana*. Ha publicado también ensayos sobre arte como *Cinco pintores mexicanos*, y es colaborador del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

⁶²⁴ En *Lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob., Cit., Pág. 417

⁶²⁵ *Ibid.*, Pág. 417

obra de **Francisco Serrano**⁶²⁶. Rescato uno de sus poemas donde encontramos ese reflejo, y que además, nos remite a Paz, puesto que por un lado llevará el título de una de las más importantes obras de este autor, y por otro, en cuanto a su contenido nos transporta a *El Mono Gramático*:

“Vislumbre”⁶²⁷

En Galta, bajo un cielo llameante,
entre peñas rocosas
y esbeltos edificios con arcadas
(la sombra de Paz pasa entre dos cúpulas),
un hatajo de monos juguetea
junto al estanque al pie de la gran roca.
Rijosos e irritables
chillan, corren, se muerden, se zambullen.
Recorren la terraza,
trepan por las escalinatas
se desparraman por la plazoleta.
El agua cabrillea en el estanque.
Los monos, cada vez más numerosos,
se entregan a un fogoso frenesí:
un macho corpulento,
barbado y rápido, copula
con una mona vieja;
a su lado una hembra,
magras tetas rojizas,
el culo tumefacto,
amamanta a su cría
mientras un par de jóvenes
se disputan ruidosamente un mango(...)

Samuel Ronzón⁶²⁸ será otro escritor que escribirá de igual modo,

⁶²⁶ Francisco Serrano: Nació en Ciudad de México en 1949. Realizó estudios de cine, ciencias políticas y literatura. Escribirá también poesía sobre India. Ha publicado trece libros de poesía, entre los que destaca *El cubo de los cambios* y *La rosa de Ariadna*.

⁶²⁷ Poema perteneciente a *La ciudad de la dicha perfecta*, de Francisco Serrano. En *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Ob. Cit., Pág. 219.

⁶²⁸ Samuel Ronzón. Nació en Ciudad de México en 1957. Estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Pertenece a la Unión Latinoamericana

sobre las ciudades indias. En el siguiente poema perteneciente a su libro inédito *Vahabundeo doméstico*, resalta el siguiente poema:

“Ganeshpuri revisited”⁶²⁹

estallan en pájaros recuerdos que miran a Oriente
después de caminar en sentido contrario

buscaba saber quién soy
en los suaves ángulos de la memoria

no conocía del bosque el árbol
que murmura rezos

en un corazón adormecido
el presente una astilla de luz

Dios no estaba en mis planes
Tenía miedo de caer y caer

Antes un pájaro abatido en mitad en su vuelo
No alcanzaba los tobillos del paraíso

Aquí otras frutas las virtudes
Las manzanas de la tentación no crecen

Aquí no encuentran salida
Sino bajo el relámpago azul

Aquí el brillo es intenso
En la mirada

Aquí Dios es belleza
En un orden perfecto

(...)

Myriam Moscona en su obra inédita *Portales de la India* dedicó
unos textos a diferentes ciudades indias que nos introducen en esta

de Escritores y a la Casa del Poeta peruano. Escribió *Concierto para un hombre solo* (1991) y *Poesía México-Quebec* entre otras obras.

⁶²⁹ En *El lejano Oriente en la literatura mexicana*, Ob. Cit., Pág. 350

cultura con sus espléndidas descripciones, como se apreciaba en los siguientes textos:

“Puerta de Calcuta”⁶³⁰

Please, horn, blow horn escriben en su parte trasera de colores los autobuses urbanos. Hay una especie de lenguaje cifrado en ese perpetuo escándalo de bocinazos. Una tocada, dos golpes, trae al hilo o de plano pegarse al claxon. Se mezclan las motos, los cohes, las vacas, el rebaño, la gente, las ricscho, los tuc tucs, todos en un carril. A veces parece que alguien viene de frente y acabará contigo pero casi siempre ocurre un milagro y la rifas por un pelo. Manejar en India es dominar el volante del mundo. Los mejores chofers de la tierra sortean su vida allí. Enseguida surgen historias delirantes. Krishna fuma mota para calmarse porque lo han hecho rabiar. ¿Por eso tiene la piel azul? La diosa Kali, uno de los avatares de Párvati (Párvati, esposa de Shiva, madre de Ganesh), pide sacrificios (...) A diferencia de otros países la India permanece virgen al contagio de la aburrida aldea global, esta es una aldea sucia y llena de encantos. Difícil de sortear el lugar común: se detesta la India y sin embargo quedas atrapado por sus mil fascinaciones. La India es una película de Fellini con el sensodrama conectado al cuerpo, estás en lo insólito, la adrenalina trabaja sin cesar (...)

En estos versos comienza haciendo una exhaustiva descripción del aspecto más urbano de la ciudad de Calcuta, pero pronto el texto se empapa de mitos y leyendas de las divinidades más importantes de la India, expresando la verdadera idiosincrasia de este país en el que conviven la filosofía más tradicional, la religión y la modernidad.

⁶³⁰ Íbid., Pág. 293

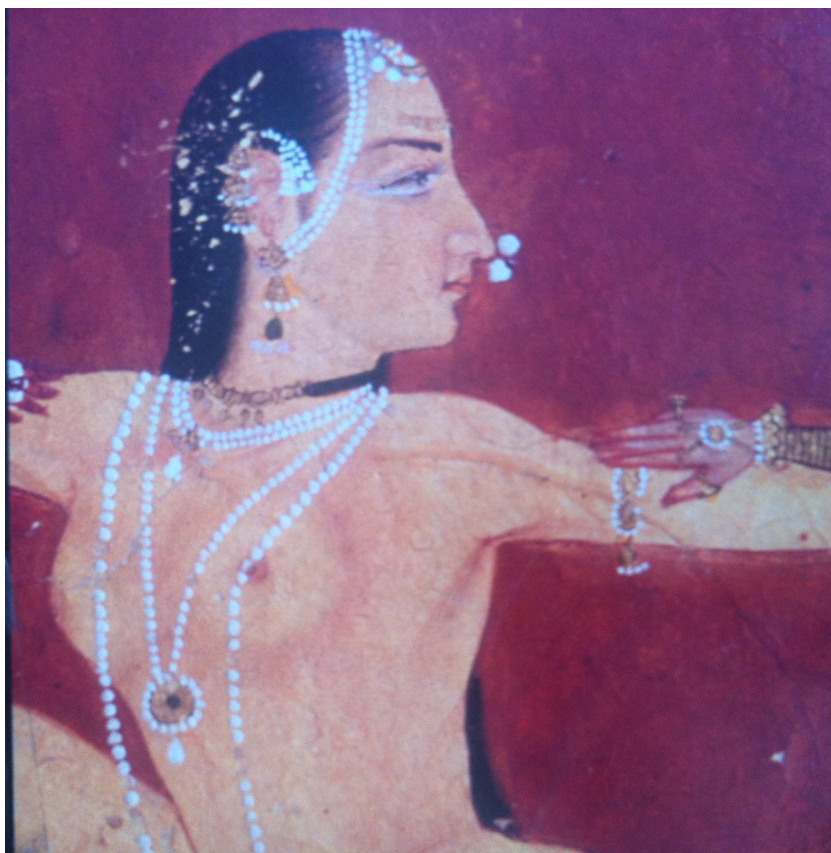
Residencia de la Embajada Mexicana. Los jardines son enormes cuidadísimos con una huerta de brócoli, ejote, coliflor, lechuga. Al pie de la casa, aunque por el lado de atrás, ese árbol nim, sobreviviente de Octavio Paz, inmortalizado en Cuento de dos jardines, frondoso, enorme, lleno de energía. La gente se muere, los embajadores entran y salen. El árbol seguirá allí parado con una bravura difícil de olvidar. El árbol de la noche triste y ese árbol de nim, tan escuchados por los ojos de una memoria desnutrida que sin embargo elige sin preguntar. Un jardín no es un lugar: es un tránsito.

Y fuera, no muy lejos, los Lodi Gardens. Inmensos. Delhi con grandes avenidas, un tráfico menos insoportable que el de Calcuta (Kolkata para los indios) pero al mismo tiempo enloquecedor. Los monumentos de Delhi, grandiosos. Qutub Minar, alucinante torre del siglo XII. El Fuerte, la Mezquita Jama Mazjid con su enorme zócalo central al que sólo se llega a pie o en ricscho. Las calles se estrechan, los pitidos de la ciudad asustan. De pronto, lo inevitable. El chofer del ricscho donde voy montada se estrella contra una bicicleta. Ellos se caen. Nosotros quedamos colgando de la acera. Pienso de la forma más o menos zen: no en lo que pasó sino en lo que pudo haber pasado. Se me sale el corazón de ritmo pero luego vuelve a enlazarse en el templo jainita de Old Delhi. Las mujeres llevan semillas de arroz y lo depositan en el templo. Una de ellas nota mi desconcierto y me abre la mano para darme un buen puño de arroz. Comprendo que debo depositarlo al pie de su maestro. Un jainita me explica que es una de las religiones más antiguas del mundo, carecen de un principio teísta y se consideran cercanos al budismo aunque tienen sus diferencias. No usan prendas de cuero ni permiten que la gente lleve algún objeto de piel a sus santuarios. Algunos usan un lienzo para taparse el aliento y cuidar la vida de los microbios mientras respiran. Revisan. Los zapatos se quedan fuera. Son extremadamente delgados. Por su veneración a la vida microscópica caminan de punta (...)

⁶³¹ Íbid. Pág., 294

En este texto se describe la gran ciudad de Delhi. Se hace una bonita referencia a Octavio Paz, a su querido árbol “nim”, bajo el que cuenta la leyenda que el poeta se casó con su segunda esposa, y que aparece en *Cuento de dos jardines*. Pasa a describir algunos de los monumentos más importantes de esta ciudad, y comienza a describir el caos dentro del orden que la domina. Expone también algunos de los rasgos más característicos de la filosofía jaina, como que son absolutamente puros, y sienten un infinito respeto por todo tipo de vida, vegetal, animal, humana, e incluso microcósmica.

V. CONCLUSIONES



Detalle de pintura donde se está acicalando el cuerpo de una dama de casta alta después del baño y antes del acto sexual. Rajasthan, siglo XVIII. Aguada sobre tela⁶³² (pintura completa en la pág. 11 de este trabajo)

Como ya he expuesto en este trabajo, Paz tuvo unos precursores en cuanto a este interés por India, que fueron los introductores de algunos aspectos del orientalismo en la literatura mexicana, y aunque no llegaron a profundizar tanto como él en estos temas o aspectos, representan un papel clave en la evolución de la literatura mexicana. Asimismo Paz, ha significado un punto de partida

⁶³² Fotografía de portada de *El arte del tantra*, Ob.Cit.. La imagen completa en este mismo libro en la pág. 85.

para muchos escritores mexicanos posteriores a él que han descubierto en su literatura un enlace con Oriente, y más exactamente con India. Y a través del estudio de estas obras han podido transmitir sus propias experiencias artísticas centradas en la cultura y la iconografía india.

Paz es el escritor que ha trabajado con más énfasis esta tendencia, es el autor que más obras de esta índole ha escrito, y el que crecidamente se ha comprometido a transmitir este conocimiento del arte indio a sus seguidores. Su obra ha significado un fuerte nexo entre India y México. A través de este contacto con India, ha podido expresar mejor algunas de las ideas tradicionales de su poesía como la del tiempo cíclico, la unión de contrarios, y lo erótico en el arte. Y también el amor ligado a su visión orientalista, ha sido una de las constantes más importantes en la obra paciana. Es decir, que Paz encontró en el estudio de esta filosofía y en la contemplación de algunas obras de arte indio la manifestación artística de sus grandes preocupaciones poéticas. Y desde esa iconografía pudo mejorar sus teorías.

Encuentra en la plasticidad de estas obras de arte la forma de representación más adecuada para el sentido de su poética. A través de las representaciones plásticas de la India descubre el modo de establecer una iconografía de los grandes abstractos como la poesía o la palabra, el erotismo y más específicamente el tiempo y el espacio.

La temática más sobresaliente en sus obras relacionadas con

India tiene su fundamento en conceptos que ya se encontraban en su poesía anterior. Entre estas concepciones está el del erotismo, que experimenta un gran despliegue en su obra, evoluciona hacia la imaginación y en las imágenes posteriores abandona la violencia del principio y la plasticidad del comienzo, para transformarse en una figura más delicada, dejando de ser un erotismo sexualmente brusco, para convertirse en algo sutilmente erótico. En *El arco y la lira*, ya aparecían numerosas reflexiones al erotismo y al tiempo cíclico que también sufrirá una evolución en su poética, renovándolo con la definición del tiempo de *Nagarjuna*.

A través del estudio de las obras que plantea este trabajo, podemos llegar a la conclusión de que la plasticidad cada vez se hace más presente en su poética. En *Ladera Este* ya encontramos numerosas referencias a símbolos tántricos y a la iconografía india, como es el caso del poema “*El día en Udaipur*”, que está directamente relacionado con las pinturas de la victoria de la diosa *Kali* contra *Shiva*, (fotografía incluida en el trabajo y que acompaña a dicho poema).

En *Blanco* tenemos un ejemplo aún más claro de cómo lo lírico se convierte en imagen. El hecho más significativo de esto, es la complementación del poema, con el documento audio-visual sobre *Blanco* que realizó Paz junto con Guillermo Sheridan.

En *El mono gramático* esta plasticidad se refleja en las fotografías que Paz inserta en relación con algunos textos. Uno de estos ejemplos

es la fotografía “el cuerpo desnudo difuminado de Esplendor”. Aquí Paz hace una correspondencia directa entre texto lírico e imagen; se explica mediante la plástica, rasgo que será muy propio de Paz en esta etapa de su obra.

En *Conjunciones y Disyunciones* emplea el uso de las imágenes para referirse principalmente al arte indio. Introduce numerosas fotografías de templos y esculturas indias, poniendo un especial énfasis en las que son de tema erótico, por su relación con el tantrismo. Estos temas entre otros, serán renovados y vistos desde otro prisma tras el contacto con India. Temas como el amor, la atracción de los opuestos y el lenguaje se cargan de matices propios de la filosofía budista, creando en su poesía una fusión de pensamientos. Esto le dará un carácter puramente original a su poética, ya que será el único escritor mexicano que otorgue tanta importancia, y dedique tantos versos a la arquitectura, la escultura, la pintura y la literatura india. Aquí reside el primordial propósito de este trabajo: la demostración de la trascendental importancia de este arte indio en su poética.

La presencia de India y su arte le acompaña hasta el final de su vida siendo *Vislumbres de la India* el libro que completa junto con la *Llama doble*, una de las etapas más significativas de Octavio Paz durante su última época. La coincidencia en el tiempo de estas dos publicaciones nos lleva a afirmar la relación que se establece de forma implícita entre el concepto de erotismo como acto creador, y por tanto

acto literario y su inmersión en el pensamiento de India.

A su vez en *Figuras y Figuraciones*, también habrá una alternancia entre pintura, poesía y objetos hinduistas. Aquí hará una fusión total entre poesía y arte, relacionando sus poemas con los collage de su amada Marie-José. Se puede afirmar que Paz convertirá todo el arte de la India y su sabiduría en una filosofía del lenguaje.

En cuanto a la obra de Elsa Cross se destaca también su gusto y atracción por lo oriental. La diferencia principal que observo entre la visión que Paz y esta autora hacen de la India, se fundamenta en que el primero basa esa influencia en un análisis más exhaustivo de lo que este arte representa, y Cross tiene una predilección y una emoción principalmente estética por esta iconografía. Pero es obvio que no sólo es el factor estético lo que le interesa de India, puesto que en ese país encontró un nuevo rumbo para su vida y su poesía. El hinduismo y la meditación le abrieron nuevas puertas al conocimiento de su propio interior.

Sus poemas están sobrecargados de motivos orientales tales como divinidades hindúes, ciudades y santuarios budistas, iconografía india, todo ello mezclado con una fuerte dosis de naturaleza, característica que es puramente india, ya que el artista indio siempre basará sus manifestaciones artísticas en la naturaleza que le rodea, y éste es un rasgo que Elsa Cross asimilo muy bien durante su estancia en la India y que corona su poesía. En su obra encontramos la tendencia al regreso a los orígenes de la filosofía oriental, la búsqueda

del interés por la India en la literatura mexicana y la influencia de la Teosofía en la lejana etapa del modernismo.

En definitiva, el orientalismo, más exactamente India y su arte, están presentes de una forma constante en México, y cada vez son más los autores mexicanos que abren su poética a esta cultura, entrelazando sus propias raíces con las de este país, completando una tendencia, que ya se preludiaba como hemos visto en escritores anteriores a Octavio Paz, y que ha dado un nuevo rumbo a la literatura mexicana contemporánea.

De este modo, se puede afirmar que tanto la obra de Octavio Paz, como la de Elsa Cross, forman parte imprescindible de esta tradición del orientalismo en México y el estudio de ambos es fundamental para la perfecta comprensión de la literatura mexicana contemporánea en este ámbito.

En general, se puede afirmar que son muchos los escritores mexicanos que sintieron esa preocupación y esa cercanía por Oriente, algunos hasta el punto de residir allí, convertirse al budismo y hacer una poética nueva basada en esta cultura, y otros, de una forma menos profunda, la incluyeron entre los temas predilectos de su poesía. En cualquier caso, India, su pensamiento, su arte y los temas relacionados con ella han generado a lo largo de los años, y a través de numerosos escritores, una de las tendencias más trabajadas y originales de la literatura mexicana contemporánea.



VI. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE OCTAVIO PAZ

POESÍA DE OCTAVIO PAZ:

- ____, *Luna Silvestre*, Fábula, México, 1933.
- ____, *¡No pasarán!* Simbad, México, 1936. En este poema Paz se refiere a la Guerra Civil Española y nunca fue incluido en ninguna de sus obras.
- ____, *Raíz de hombre*, Simbad, México, 1937.
- ____, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. Valencia, Ediciones Españolas, 1937.
- ____, *Entre la piedra y la flor*, Nueva Voz, México, 1949.
- ____, *A la orilla del mundo*, ARS, México, 1942.
- ____, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949. En este título reúne su poesía desde 1935 hasta 1957.
- ____, *Semillas para un himno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- ____, *Piedra de sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- ____, *La estación violenta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- ____, *Salamandra* (1958-1961), Joaquín Mortiz, México, 1962.
- ____, *Viento entero*, The Caxton Press, Delhi, 1965. Se basa en el erotismo como fuente de inspiración.
- ____, *Blanco*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- ____, *Discos visuales*, Ediciones ERA, México, 1968 (arte de Vicente Rojo).
- ____, *Ladera Este* (1962-1968), Joaquín Mortiz, México, 1969.
- ____, *La centena* (1935-1968), Seix Barral, Barcelona, 1969.
- ____, *Topoemas*, Ediciones ERA, México, 1971. Poemas gráficos y espaciales configurados con el mínimo número de palabras.
- ____, *Renga*, Joaquín Mortiz, México, 1972. Poema colectivo escrito con Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti y Charles Tomlinson.

- ____, *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- ____, *Vuelta*, Seix Barral, Barcelona, 1976. Consta de cuatro poemas dedicados a la vuelta del poeta a su país natal.
- ____, *Hijos del aire / Airborn*, Con Charles Tomlinson, Martín Pescador, México, 1979.
- ____, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- ____, *Prueba del nueve*, Círculo de Lectores, México, 1985.
- ____, *Árbol adentro (1976-1987)*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- ____, *Lo mejor de Octavio Paz, El fuego de cada día*. Selección, prólogo y notas del autor, Seix Barral, Barcelona, 1989.
- ____, *La otra voz, Poesía y fin de siglo*, Análisis del papel y la función del arte en la sociedad actual, 1990.
- ____, *Figuras y Figuraciones*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1998. Poemas inéditos desde 1994.

PROSA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ:

- ____, *¿Águila o sol?* México, Fondo de Cultura económica, 1951.
- ____, *El mono gramático*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

TEATRO DE OCTAVIO PAZ

- ____, *La hija del Rappaccini*. México, en la *Revista Mexicana de Literatura*, 7, septiembre-octubre 1956, y en *Poemas*, 1979.

ENSAYOS DE OCTAVIO PAZ:

- ____, *Ética del artista*. Es su primer ensayo publicado en la Revista Barandal. 1931.
- ____, *El laberinto de la soledad*. México, Cuadernos Americanos, 1950. Segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- ____, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- ____, *Las peras del olmo*. México. UNAM, 1957.
- ____, *Cuadrividio*. México, Joaquín Mortiz, 1965.

- ____, *Los signos en rotación*. Buenos Aires, Sur, 1965.
- ____, *Puertas al campo*. México, UNAM, 1966.
- ____, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- ____, *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1967.
- ____, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. México, Ediciones ERA 1968. Incluido después de *Apariencia desnuda; la obra de Marcel Duchamp*. México, Ediciones ERA 1973.
- ____, *Conjunciones y disyunciones*. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- ____, *México: la última década*. Austin, Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1969.
- ____, *Posdata*. México, Siglo XXI, 1970.
- ____, *Las cosas en su sitio: sobre la literatura española del siglo XX*. Con Juan Marichal. México, Finisterre, 1971.
- ____, *Los signos en rotación y otros ensayos*. Introducción y edición de Carlos Fuente, Alianza Editorial, 1971.
- ____, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona. Tusquets editores, 1971.
- ____, *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973.
- ____, *Solo a dos voces*. Con Julián Ríos. Barcelona, Lumen, 1973.
- ____, *Teatro de signos/ Transparencias*. Edición de Julián Ríos. Madrid, Fundamentos, 1974.
- ____, *La búsqueda del comienzo*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- ____, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona. Seix Barral, 1974.
- ____, *Xavier Villarrutia en persona y en obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ____, *El ogro filantrópico: historia y política (1971-1978)*. México, Joaquín Mortiz, 1979. Selección de artículos y ensayos escritos durante los años 1971-1976.
- ____, *México en la obra de Octavio Paz*. Editado y con una introducción de Luis Mario Scheneider. México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.

- _____, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México. Fondo de Cultura Económica 1982, y Barcelona, Seix Barral, 1982.
- _____, *Tiempo nublado*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____, *Sombras de obras*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____, *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- _____, *Pasión crítica: Conversaciones con Paz*. Edición de Hugo J. Verani Barcelona, Seix Barral, 1985.
- _____, *México en la obra de Octavio Paz* (3 volúmenes).
 Vol. I. *El peregrino en su patria*. Historia política de México.
 Vol. II. *Generaciones y semblanzas*. Escritores y letras de México.
 Vol. III. *Los privilegios de la vista*. Arte de México. Edición de Luis Medrano Scheneider y Octavio Paz. México, Fondo de Cultura Económica 1987.
- _____, *Primeras Páginas*. Edición e introducción de Enrico Mario Santí. Barcelona, Seix Barral, 1988, y México, Vuelta, 1988.
- _____, *Poesía, mito, revolución*. Precedido por los discursos de Francois Mitterand, Alain Peyrefitte, Pierre Godefroy. Premio Alexis de Tocqueville. México, Vuelta, 1989.
- _____, *La otra voz*. Poesía y fin de siglo. Barcelona, Seix Barral, 1990
- _____, *Pequeña crónica de grandes días*. Fondo de Cultura Económica. 1990
- _____, *La llama doble*. Recoge a modo de resumen las ideas más importante de su última etapa literaria sobre amor y erotismo. Seix Barral. 1993.
- _____, *Los privilegios de la vista*. Obra crítica sobre arte moderno universal. Círculo de Lectores. Barcelona. 1993.

TRADUCCIONES Y EDICIONES DE OCTAVIO PAZ

- _____, *Anthologie de la poésie mexicaine*. Edición e introducción de Octavio Paz con una nota de Paul Claudel. Paris, Éditions Ángel (Col. UNESCO) 1952.
- _____, *Anthology of Mexican Poetry*. Edición e introducción de Octavio Paz con una nota de C.M. Bowra, y traducción al inglés de Samuel Beckett. Bloomington,

Indiana University Press, 1958.

____, Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducido por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz, con una introducción de Octavio Paz. México, UNAM, 1957, y Seix Barral, 1970.

____, *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*. Edición de Xavier Villarrutia, Emilio Prados, Juan Gil-Albert y Octavio Paz. México, Editorial Sáneca, 1941.

____, Pessoa, Fernando. *Antología*. Edición, traducción e introducción de Octavio Paz. México, UNAM, 1962.

____, *Poesía en movimiento (México: 1915-1966)*. Edición de Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y Jose Emilio Pacheco. México, Siglo XXI, 1966.

____, *Versiones y diversiones*. Traducciones de poesía. México, Joaquín Mortiz, 1974.

OTROS POETAS MEXICANOS : BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ANAYA, José Vicente, *Peregrino*, México, Ediciones Alforja, 2002

ARIDJIS, Homero:

____, *Quemar las naves*, México, Joaquín Mortiz, 1975

____, *Imágenes para el fin del milenio & Nueva expulsión del paraíso*, México, Joaquín Mortiz, 1990.

____, *Ojos de otro mirar*, México, El Tucán de Virginia, 1998

____, *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013

ARIZA, Ricardo, *Física de cuerpos ausentes*, Cuernavaca, Instituto de Cultura Morelos, Col. La Hogaza, 2009.

ASIAIN, Aurelio:

____, *¿Has visto el viento?*, México, Ediciones del Ermitaño, 2008

____, *Urdimbre*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

BAÑUELOS, Juan, *Espejo humeante*, México, Joaquín Mortiz, Secretaría de Educación Públicas, Lecturas mexicanas, Segunda serie, 1987 [Incluye *Espejo humeante* y *Destino arbitrario*].

- BARTOLOMÉ, Efraín, *Oficio: arder (Obra poética 1982-1987)*, México, UNAM, Colección Poemas y Ensayos, 1999
- BECERRA SALAZAR, Manuel, *Instrucciones para matar un caballo*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nueva León / Conaculta, 2013.
- BLANCO, Alberto:
 ____, *El corazón del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
 ____, *La hora y la neblina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CALVILLO, Tomás:
 ____, *Poesía 1979-1993*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León / Conaculta, Colección Los Cincuenta, 1998.
 ____, Poemas para la tierra y el cielo.
 ____, La espada y la rosa. (Estos dos últimos libros están recogidos en una antología recogida por Javier Sicilia en 1998).
- CARVAJAL, Juan, *Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CASAL DEL, Juan, *Poesías Completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, Ediciones Universal, Miami, 1993.
- CASAR, Eduardo:
 ____, *Parva natura*, Plan C editores/Conaculta, México, 2006.
 ____, *Vibradores a 500 metros*, Parentalia ediciones, México, 2013.
- CROSS, Elsa:
 ____, *Naxos*, Ollín, México, 1966.
 ____, *Amor el más oscuro*, 1969.
 ____, *Peach Melba*, Sierra madre, Serie: Poesía en el mundo, 1970.
 ____, *La dama de la torre*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
 ____, *Bacantes*, Artífice Ediciones, México, 1982.
 ____, *Canto malabar*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
 ____, *Pasaje de fuego*, D.F. Boldó i Climent, México, 1987.
 ____, *Espejo al sol (poemas 1964-1981)*, Secretaría de Educación Pública,

1989.

_____, *El diván de Antár*, JM, 1990

_____, *Jaguar*, Ediciones Toledo, México, 1991.

_____, *Poemas desde la India*, UNAM, México, 1993.

_____, *Los sueños, Elegías*, Conaculta, México, Práctica Mortal, 2000.

_____, *Poemas escogidos 1965-1999*, UNAM, 2000.

_____, Ultramar (Letras Mexicanas), Fondo De Cultura Económica, USA, 2000

_____, *Los dos jardines: Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, (La Centena), Ediciones Sin Nombre, 2003.

_____, *El vino de las cosas*. Ediciones Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004.

_____, *Monzón*, Ediciones del Ermitaño, Minimalia, Solar, Servicios Editoriales, S.A. México, 2004.

_____, *Los mejores poemas mexicanos*, Selección y prólogo de Elsa Cross Joaquín Mortiz, México, 2006.

_____, *Cuaderno de Amorgós*, Editorial Aldus, México, 2007.

_____, *Bomarzo*, Ediciones Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.

_____, *Bacantes y otros poemas*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Colección La abeja de Perséfone, México, 2010.

_____, *Poesía completa (1964-2012)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____, *El lejano Oriente en la poesía mexicana*, Universidad Autónoma de México, Inédito.

DARÍO, Rubén, *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1967

FABRE, Luis Felipe, *La sodomía en la Nueva España*, Pre-textos, 2010.

FLORES, Miguel Ángel, *Sentimiento de un accidental*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

GALVÁN, Kyra, *Nezahualcóyotl recorre las islas*, México, UNAM, El ala del tigre, 1997.

- GELINAS, Dana, *El traje nuevo del emperador*, México, Université Laval, Quebec, Canadá /Ediciones Fósforo, 2011.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *La raíz eléctrica*, México, CONACULTA, Práctica mortal, 2006.
- GOROSTIZA, José, *Poesía completa*, Nota y recopilación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HERNÁNDEZ, Francisco, *Poesía reunida*, México, UNAM, Colección Poemas y Ensayos /Ediciones del Equilibrista, 1996.
- HUERTA, David, *La mancha en el espejo* (2 Vol.), México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- JIMÉNEZ, Agustín:
 —, *De árboles y viento* México, Editorial Torre de Lulio, 2005.
 —, *Camino del haiku. Antología del haiku hispanoamericano*, México, Editorial Torre de Lulio, Colección Fata Morgana, 2004.
- KRAUSS, Camila:
 —, *El ábaco de los acentos*, México, Ediciones sin nombre, 2008.
 —, *Sótano de sí*, México, Dragón rojo, 2013
- KRAUZE, Ethel, *Ha venido a buscarte*, México, Plaza y Valdés, 1989.
- LAVÍN CERDA, Hernán, *La sublime comedia*, México, Praxis, 2006.
- LIZALDE, Eduardo:
 —, *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
 —, *Otros tigres*, México, Heliópolis, 1995.
- MACÍAS, Elva:
 —, *Mirador (1975-1993)*, México, Colección Poemas y Ensayos, UNAM, 2001.
 —, *Caravanas de riesgo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014
- MARTÍNEZ, Juan:
 —, *En el valle sagrado*, Guadalajara, Letras Inmortales de Jalisco, Secretaría del Gobierno de Jalisco, 2008.
 —, *Toda la poesía reunida*, Investigación, recopilación, prólogo y notas de

José Vicente Anaya; ensayos de Luis Cortés Bargalló, Alberto Blanco y Heriberto Yépez.

MILÁN, Eduardo, *De este modo se llena un vacío*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006

MONDRAGÓN, Sergio, *Poesía reunida (1965-2005)*, México, UNAM, Colección Poemas y Ensayos, 2010.

MONTEMAYOR, Carlos, *Los poemas de Tsin Pau*, México, Alforja / Conaculta / Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2007.

MOSCONA, Myriam, *De par en par*, México, Bonobos, 2009.

NERVO, Amado, *El estanque de los lotos*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1919.

NOVO, Salvador *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1961

OCHOA, Enriqueta, *Poesía reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008

PACHECO, José Emilio, *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

PATÍÑO, Maricruz:

—, *Larga vigilia*, México, Tintanueva Ediciones, 2002.

—, *Del mundo y otros cielo*, Chihuahua, Arde Editoras, 2004.

—, *Arati*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2012; Tampico, Dirección de Cultura / Miguel Ángel Porrúa, Colección Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta, 2013.

PECH, Cynthia, *Raíz de un instante*, Versodestierro, México, 2014

PELLICER, Carlos, *Poesía completa* (3 Vol.), México, Conaculta / UNAM Ediciones del Equilibrista, 1996.

RAMOS IZQUIERDO, Eduardo:

—, *i2*, París, [Edición de autor], 1981.

—, *En las orillas del tiempo*, México, Rilma, 2005.

RASCÓN, Cristina, *Hanami*, México, Conalcuta, Tierra Adentro, 2009.

REBOLLEDO, Efrén:

—, *Joyelero (antología)*, Imprenta de GaloSáez, Madrid, 1929

—, *Obras Completas y Joyeles*, México, D.F. Instituto Nacional Bellas Artes,

Colección de ayer y hoy, México, 1968.

____, *Poemas Escogidos*, Editorial Cultura, México, 1939.

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Vol. X, México, Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ, Rodrigo, *Confusión de cuerpos: Antología de poesía erótica España*, Paperback – April 22, 2013

RUY SÁNCHEZ, Alberto:

____, *Decir es desear*, Alfaguara, 2012.

____, *Poemas extremos* (en prensa)

SARTORIS, Ursus, *Islote de garzas*, México, Conaculta, 2011.

SELIGSON, Esther, *Negro es su rostro. Simiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

SERRANO, Francisco:

____, *Libro de hexaedros*, México, El tucán de Virginia, 1982.

____, *Confianza en la materia*, México, Conaculta, 1996.

SOSA, Víctor:

____, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2000

____, *Gladis monogotari*, México, Fondo de Cultura Económica.

____, *Nagasaki-panema*, México, Editorial Praxis, 2011.

____, *Sunyata*, México, Editorial Praxis, 1992.

TABLADA, J.J.:

____, *Tres libros: Li-po y otros poemas, El jarro de flores, Un día (poesía sintética)*, Hipérion, Madrid, 2000.

____, *El florilegio*, Librería de la vda. De Ch. Bouret, México, 1904.

____, *Poesía en movimiento*, Siglo XXI Editores, México, 1966.

VERA, Luis Roberto, *El vacío y la espiral*, México, Universidad Autónoma de Puebla / Verdehalago, 2005.

YÁÑEZ, Ricardo:

____, *Dejar de ser*, México, Ediciones ERA, 1994

____, *Si la llama*, México, Trilce / Instituto Politécnico Nacional, 2000

____, *Vado*, México, Ediciones ERA / Conaculta, 2004

____, *Piso de tierra*, México, Magenta, 2007

WONG, Oscar, *Espejo a la deriva*, México, Editorial Praxis, 1996.

ZAID, Gabriel:

____, *Cuestionario. Poemas 1951-1976*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976

____, *Canciones de Vidyapati*, (Traducción) México, Editorial Latitudes, Colección El pozo y el péndulo, 1978.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA:

ACOSTA, Juvenal, “Cuerpos violentos. Sexo, amor y muerte en tres poetas mexicanos: Ramón López Velarde, Xavier Villarrutia y Octavio Paz”. Tesis doctoral (2003).

AGUILAR MORA, Jorge, *La divina pareja: historia y mito: valoración e Interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*, Ediciones Era, 1991.

ALMADA, Adriana/ MENDONCA, Daniel, *Ensayos, Homenaje a Octavio Paz, Política y Poesía* Embajada de México en Paraguay, Asunción, 2003.

BATAILLE, George, *El erotismo*, Sur, Buenos Aires, 1960.

BHATTACHARYA, Malabika, “La presencia de la filosofía budista en los poemas de la india de Octavio Paz”, Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, En *México-India*, Fondo de Cultura Económico, 1998.

BLAVATSKY, Madame, Título original: *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 1888

BRADING, David, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, de José Carlos Becerra, Biblioteca Era, México, 1973.

CASAMADRID, Raúl, *Octavio Paz. La rebelión interminable del ser*, Ed. Secre-

- taría de Cultura de Michoacán, Premio de ensayo María Zambrano, México, 2011.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- CISNEROS SOSA, Armando, *Introducción al mundo de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008.
- COLCHERO GARRIDO, María Teresa (Coordinadora), *La identidad en las obras De Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, México, 2007.
- DA CUNHA GUBERMAN, Mariluci, *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*, Universidad Castellae, Colección <<Cultura Iberoamericana>>. 1, Valladolid, 1998.
- DÍAZ GAMBOA, Sandra Lucía, *Blanco, de Octavio Paz, o la estética de la Evanescencia*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- DÍEZ-ECHARRI/ROCA Franquesa, *Historia de la literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1960.
- DURÁN, Manuel, “El impacto de Oriente en la obra de Octavio Paz”, *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, 1979.
- EUFRACIO, Patricio, *Octavio Paz, ensayo y ensayística*, El Colegio de Puebla, 2003.
- FERRADA ALARCÓN, Ricardo, *El discurso crítico de Octavio Paz*, Editorial Ariadna, 2009.
- FLORES, Angel, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- FORGUES, Roland, *Octavio Paz. El espejo roto*, Universidad de Murcia, 1992.
- GIMFERRER, Pere:
 ____, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980.
 ____, *Octavio Paz*, Madrid, Taurus, 1982.
- GONZALEZ TORRES, Armando, *Las guerras culturales de Octavio Paz*, Colibrí-Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2002.
- GOYTISOLO, Juan, “El lenguaje del cuerpo”, Roggiano Alfredo, *Octavio Paz*, Fundamentos, 1979.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coordinador), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1987.

KRAUZE, Enrique: *Octavio Paz, El poeta y la Revolución*, Debolsillo, Barcelona, 2014.

LEMAITRE, Monique, *Octavio Paz: poesía y poética*, México, UNAM, 1976.

MARIO SANTI, Enrico, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

MEJÍAS ALONSO, Almudena, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo II, Cátedra. 1987.

NAGY-ZEKMI, Silvia, *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, Editorial Iberoamericana, Madrid, 2008.

NEEDLEMAN, Ruth, "Poetry and the Reader", *Books Abroad*, Vol. 46, Núm. 4

NETTEL, Guadalupe, *Octavio Paz: Las palabras en libertad*, Taurus, 2014.

OCHOA, Adriana de Teresa, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética romántica*. UNAM, México 2009.

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío, (ed.), *México en la encrucijada*, Facultad de Filología, Dto. Filología Española IV, Ediciones Gondo, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

PASTÉN Agustín:

—, *Hacia una aristocracia del corazón: Aproximación a la Llama doble de Octavio Paz*, En *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*, S.XXI Editores, México, 2004.

—, *Octavio Paz: Crítico practicante en busca de una poética*, Editorial Pliegos, 1999.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (coordinador), *Manual de literatura Hispanoamericana*, Vol. III, Cénlit, Ediciones, Pamplona, 1998.

PONIATOWSKA AMOR, Elena:

—, *Octavio Paz, Las palabras del árbol*, Plaza Janés, Barcelona, 1998.

—, *La noche de Tlatelolco, Testimonios de historia real*, Editores de Escolar y Mayo, Madrid, 2015.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Octavio Paz*, Júcar, 1975.

ROGGIANAO, Alfredo, *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, 1979.

ROMÁN-ODIO, Clara, *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*, Ed. tresCtres, 2006.

- RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1990.
- SALGADO, Dante, *Ensayística de Octavio Paz*, Editorial Praxis, México. 2004.
- SANTÍ, Enrico Mario, *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México D. F., 2004
- SAVATER, Fernando, *En Coloquio: El ensayo como creación poética*, En *Octavio Paz*, Ed. De Enrique Montoya Ramírez, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- SOSA, Víctor, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Puebla, México, 2000.
- SUCRE, Guillermo, *Acerca de Octavio Paz*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1974.
- TERESA OCHOA, Adriana, *Octavio Paz 1931-1943: génesis de una poética Romántica*, UNAM, México, 2009.
- UCHMANY, Eva Alejandra, *México-India. Similitudes y encuentros a través de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- ULACIA, Manuel, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999
- URROZ, Eloy, *Ethos, amor y sexo en el pensamiento de Octavio Paz*, En *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, S.XXI Editores, México, 2004.
- VASCONCELOS, José, *Estudios Indostánicos*, Botas, México, 1938
- VÁZQUEZ VALLEJO, Salvador, *El pensamiento internacional de Octavio Paz*, Universidad Autónoma de Puebla, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- VERANI, Hugo:
 —, *Octavio Paz: bibliografía crítica*, México, UNAM, 1983.
 —, *El poema como caminata*, Fondo de Cultura Económico, México, 2013.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

(Artículos y Entrevistas):

- ARETA, Gemma, “Estética y erótica en Octavio Paz”, en *Coloquio Internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Eds. Alain

Sicard y Fernando Moreno. Madrid: Centro de Recherches Latino-Américaines, 1990, 155-165.

AGUADO, Jesús, “Merodeos en torno a ‘El mono gramático’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 765, 2014, Marzo:38-49

ARNAU, Juan, “La India en Octavio Paz: Vuelta a Conjunciones y Disyunciones”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 765, 2014 Mar:28-37.

BATTACHARYA, Malabika, “Presencia de la filosofía budista en los poemas de la India de Octavio Paz”, En *México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

BECERRA, Eduardo, “El mono gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Marzo 1994, Madrid.

BELLINI, Giuseppe, “Octavio Paz, L’esperienza asiatica nella sua poesia” *Quaderni Ibero-Americani*, Núm. 34, 1966

BRADU, Fabienne, “Persistencia de la India en Octavio Paz”, Scielo, Acta poética, Vol. 33 nº 2 México jul/dic, 2012, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

CARTELET, Penélope, “El mono gramático: El redescubrimiento del lenguaje”, *Círculo de Poesía*, 18 de agosto de 2009.

CASTAÑÓN, Adolfo:

—, “Dos voces de mujeres”, *Revista. Vuelta*, 17: 202, Sept. 1993, Págs. 60-63.

—, “El mono gramático: Cima y testamento”. *Letras libres*, Marzo 2014, Págs. 42-44.

DE LA GARZA, Mercedes, “Espacio-Tiempo en la Antigüedad Maya y Náhuatl”, En *México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, Págs. 3-23.

DE LA LAMA, Graciela, “Los estudios de la India en México”, En *México-India*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, Pág. 179.

DEY, Sushigdha:

—, “Octavio Paz on Hanuman the Grammarian”, *Indian and Foreign Review*, New Delhi, India, 1979.

—, “La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y Octavio Paz”, En el *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El*

- barroco en América; Literatura hispanoamericana; Crítica histórico-literaria hispanoamericana*, (pp.845-856), Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Univ. Complutense de Madrid, 1978.
- DHINGRA, Anil, “La India en la obra de Octavio Paz. Algunas reflexiones” En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV: Literatura hispanoamericana*, (pp.161-168), editado por Lerner, Isaías, Newark, DE: Cuesta, 2004.
- DURAN, Manuel:
 —, “Hacia la otra orilla: La última etapa en la poesía de Octavio Paz”, *Estudios sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, 1978.
 —, “La huella de Oriente en la poesía de Octavio Paz”, *Revista Iberoamericana*, Núm. 74, enero-marzo 1971.
- EUFRACIO, Patricio: “Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz”, *Cuadernos Americanos*, N° 70, 1998, Pág. 60.
- FEUSTLE, JOSEPH A.:
 —, “La influencia del tantrismo en Blanco, de Octavio Paz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1976.
 —, “Blanco: una síntesis poética de tres culturas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979.
- FUENTES, Carlos, “Carta a Octavio Paz del 3 de agosto de 1969”, Recogido en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo de 1971, Núm. 74.
- FOSTER, Merlin/ORTEGA, Julio, “Hanuman dios de la escritura de Octavio Paz” *De la crónica a la nueva narrativamexicana*, ed. Foster Marlin H. y Ortega, Julio. México: Editorial Oasis, 1986.
- GADRE, Vasant G. “Vislumbres de la India: Viciadas por el prisma del pensamiento occidental de Octavio Paz”, En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV: Literatura hispanoamericana*, (pp. 205-212) Editado Lerner, Isaías, Newark, DE: Cuesta, 2004.
- GANGULY, Shyama Prasad, “La recepción India y la otredad en la poesía de Octavio Paz”, En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV: Literatura hispanoamericana*, (pp. 221-225). Editado por Lerner, Isaías, Newark, DE: Cuesta, 2004.
- GONZÁLEZ TORGA, José Manuel, “Paz: del escarceo periodístico a la opción audiovisual”, En *México en la Encrucijada*, Ediciones Gondo, Universidad Complutense de Madrid, 1993
- GOYTISOLO, Juan: “Sobre Conjunciones y Disyunciones”, *Revista Ibe-*

roamericana, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 679-685, Pittsburg.

GUBERMAN, Mariluci, “Vislumbres de un país lejano”, *Nueva Literatura Hispánica*, (2:) pp 57-66, 1998.

GUIBERT, Rita: “Octavio Paz: Amor y erotismo. Una Entrevista”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Núm.76-77, Julio-diciembre, Pittsburg, 1971.

GUTIÉRREZ, Pedro Antonio, *La alquimia poética de Octavio Paz: La gran obra en transformación y movimiento*, City University of New York, 2007.

HERNÁNDEZ, Eunice: “Octavio Paz. La India como un Palimpsesto”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, Núm.90, Agosto 2011 83-88.

HOZVEN, Roberto: “Octavio Paz y la plaza pública” *Estudios públicos*, Núm.63, Invierno 1996.

ILARREGUI, Gladys: “El mono gramático: Orientalismo y poética de Octavio Paz”, en *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, editado por Nagy-Zekmi, Silvia, (pp. 187-199), Madrid, 2008.

IVASK, Ivar: “The perpetual present: The poetry and prose of Octavio Paz”, Universidad de Oklahoma, 1973.

KHARE, R.S.: “Changing India-West Cultural Dialectics”, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, (40.2) pp. 223-245, 2009 Spring.

KOURIM, Zdenek, “Meditatio poetica de Octavio Paz”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, núms.343-345 (enero-marzo 1979), pp. 223-239

KRAUZE, Enrique, “La herejía de Octavio Paz”, En *Letras Libres*, Madrid, 2011.

LEDEZMA, Jorge, “Octavio Paz y la consideración Nietzscheana de la Imagen poética en El Arco y la lira”, *Revista Ballotage*, Abril, 2011.

MACADAM, Alfred: “Tiempos, lugares, encuentros”. Entrevista de Octavio Paz con Alfred MacAdam, *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Págs. 13-24.

MALDONADO ACEVEDO, Ángel, *Enfocarte*, Revista de arte y cultura N°1, 2007, Pág.4

- MALPARTIDA, Juan, "La moda y el modo. Por el camino del medio. Octavio Paz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Revista mensual de Culturas Hispánicas, N° 525, Junio 1994.
- MARCOS, Juan Manuel, "La poesía de Elva Macías como una forma (femenina) de conocimiento", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1985, July-Dec.
- MATAMORO, Blas, "Entrelíneas: Del hombre melódico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 765, 2914, Marzo: 50-63
- MEJÍAS ALONSO, Almudena, "Amado Nervo", *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Vol. 11, Cátedra, 1987.
- NEGRONI, María, "Elva Macías, poeta mexicana", *Revista Feminaria*, 12 July 1999.
- ORY, José Antonio de, "Octavio Paz y la India", *Cuadernos Hispanoamericanos* 581, (1998 Nov): 33-38.
- OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío:
 —, "Proceso a la imagen", *México en la encrucijada*, El magisterio poético de Octavio Paz, Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid, Ediciones Gondo, 2000.
 —, "Octavio Paz o la fuerza generadora del amor", *Ínsula*, Junio-Julio 1998.
 —, "Octavio Paz", *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1998, N° 27:15.
- PALAO DE NEMES, Graciela, "Blanco, de Octavio Paz: una mística espacialista" *Revista Iberoamericana*, Núm. 74, Enero-Marzo 1971.
- PALENZUELA, Nilo, *Octavio Paz y el hechizo del mundo*, *Revista Anthropos*, 1992, Núm. 14, Nueva Edición, Págs. 29-36.
- PEZZONI, Enrique, "Blanco: La respuesta al deseo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1972.
- PHILLIPS, Allen W. , "Octavio Paz: Critic of Modern Mexican Poetry" en *The Perpetual Present, The Poetry and Prose of Octavio Paz*, 1973.
- PIQUER DESVAUX, Alicia, "Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz", *La traducción*, 1995, Págs. 327-334.
- POUST, Alice, "Blanco: Energía de la palabra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, "De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)", *Iberoamericana*, XI, 42

(2011), 43-63

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir:

____, "Octavio Paz: Crítica y poesía", *Mundo Nuevo*, Núm. 21, Marzo 1968.

____, "Relectura del arco y la lira", *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Núm. 74, Enero-marzo 1971.

RUIZ-FORNELLS, Enrique, "La India de Octavio Paz: Testimonio y pensamiento", *Cuadernos Hispanoamericanos* 595, pp. 79-90. Enero 2000.

SÁNCHEZ, Porfirio, "Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz: La negación del tiempo y el espacio." *Cuadernos hispanoamericanos*, 168, México, 1970.

SANCHO DOBLES, Leonardo, "Misticismo/Erotismo: algunos ejes de la poética de Octavio Paz", *Revista de Estudios Literarios*, N° 35, 2007.

SCHARER-NUSSBERGUER, Maya:

____, "De la perfección de lo finito a la imperfección", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 525, Marzo 1994, Madrid.

____, "Cuento de dos jardines". Del haikú y poema/jardín a la invitación Del viaje", *Revista Anthropos*, N° 14, Nueva edición, 1992, Pág. 37-43.

SHERIDAN, Guillermo, "Concordia; Las cartas de Octavio Paz a José Blanco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 765, 2014, Marzo: 4-27

SOLÓRZANO Alfaro, Gustavo, "Del amor y la poesía: Un acercamiento a la poética de Octavio Paz", *Revista de Estudios Literarios*, N° 37, 2007

SOTELO, César Antonio, "El proceso de individualización de la "Imagen y semejanza" de Elva Macías, *Revista Plural* (México), 19, (Dec. 1989).

STANTON, Anthony, "Octavio Paz y la sombra de Quevedo", *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Págs. 68-74.

SUCRE, Guillermo, "La fijeza y el vértigo", Recogido en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo, 1971, Núm. 74.

VERA, Luis Roberto, "Discurso Pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 33, enero-junio de 2006, Págs. 131-162

VILA SELMA, José, "Interrogantes en torno a la dinámica de la historia e

- Octavio Paz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1979, (343-345): 64-76.
- WEINBERGER, Eliot, “Un cosmopolita en Asia”, *Revista Anthropos*, N° 14, 1992, Págs. 51-58
- XIRAU, Ramón, “El Hombre: ¿Cuerpo y no-Cuerpo? (*Homenaje y apunte*) Universidad Nacional Autónoma de México, Recogido en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero- Marzo 1971, Núm. 74.
- YURKIEVICH, Saúl,
 —, “Octavio Paz, Indagador de la palabra”, En *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVII, Enero-Marzo 1971, Núm. 74.
- , “Órbita poética de Octavio Paz”, En Centro Virtual Cervantes, Págs. 293-298

BIBLIOGRAFÍA SOBRE INDIA:

- AA.VV.:
 —, *La antigua India*, Plaza y Janés, Barcelona, 1990.
- , *India and Greece*, Bombay, 1985, Marg Publications.
- AGUD, A., *Pensamiento y cultura de la Antigua India*, Madrid, Akal, 1995.
- ALLEN MITCHELL, R., *Buda. Una historia viva y fascinante*, Madrid, EDAF, 1990.
- ARCHER, W.G. : *The loves of Krishna*, Londres, 1957.
- AUBOYER, J.: *La vida cotidiana en la India Antigua*, Hachette, Buenos Aires, 1961.
- AVALON, A.:
 —, *The Serpent Power*, Madrás, 1950.
- , *Shakti and Shakta*, Madrás, 1939.
- BERKSON, C., *Elephanta: the Cave of Siva*, University Press, Princeton, 1983, University Press.
- BHATTACHARYA, B., *The Indian Buddhist Iconography*, Londres, 1924.
- BLURTON, T. R., *Hindu Art*, Londres, Trustees of The British Museum, 1992.
- BOEKHOFF, H. y WINZER, F., *Historia de la cultura oriental*, Barcelona,

- Labor, 1968.
- BRAUEN, M., *The Mandala. Sacred Circle in Tibetan Buddhism*, Londres, Serindia, 1997.
- BUSSAGLI, M., *Arquitectura Oriental*, Madrid, 1990, Aguilar.
- COOMARASWAMY, A.:
 —, *Sobre la doctrina tradicional del Arte*, Tradición Unánime, Barcelona, 1983.
 —, *Traditional Art and Symbolism*, Bollingen Series, Princeton, 1986.
 —, *La danza de Siva*, Siruela, Madrid, 1996.
 —, *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.
 —, *History of Indian and Indonesian Art*, Dover, New York, 1965, Dover.
 —, *La filosofía cristiana y oriental del Arte*, Madrid, 1980, Taurus.
- COOPER, Ilay, *Arts and Crafts of India*, Ilay Cooper, John Gillow, Photographs by Barry Dawson, Thames and Hudson Ltd, London, 1996.
- CRAVEN, R. C., *Indian Art*, Thames and Hudson, London, 1986.
- DANIELOU, A. Y BORGES. J.L., *El congreso del mundo tantra*, F.M. Ricci, Milán, 1982.
- DASGUPTA, S.B., *An Introduction to Tantric Buddhism*, Calcuta, 1950.
- DENECK, M. Y FORMAN W., *Escultura India*, F.C.E., México, 1963.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva:
 —, *Las pinturas de Ajanta, teatro de la naturaleza en la India Clásica*, Madrid, Abada, 2006.
 —, *El arte de India*, Ediciones Akal, 2013.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen:
 —, *India Inmortal*, Historia 16, (Hª del Viejo Mundo nº 18), Madrid, 1990.
 —, *El arte indio*, Historia 16, 1991.
 —, *Arte y cultura de India, De la A a la Z*, Serbal, Barcelona, 1998.
- GERHARD FRANZ, H., *La Antigua India*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990

- GHOSH, A. *Ajanta Murals*, New Delhi, 1967.
- GHOSH, C. Y ROY, D., *Ajanta and Ellora*, Bombay, 1986, Indian House Book Archaeological Survey of India.
- GUPTE, R.S., *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains*, Bombay, 1980. Traporevala.
- HARLE, J., *Arte y arquitectura en el subcontinente indio*, Madrid, Cátedra, 1992.
- KENNEDY, A., *La rueda, la espiral y el mandala, Teoría y práctica del Budismo*, Madrid, Edicomunicación, 1992.
- KRAMRISCH, S.:
 —, *The Hindu Temple*, Calcuta, University Press, 1946.
 —, *La presencia de Siva*, Madrid, Siruela, 2003.
- KUMAR, P., *Sakti Cult of Ancient India*, Varanasi, 1974.
- KUSHIGIAN, Julia, *Three versions of orientalism in contemporary Latin American literature*.
- LEVI, Silvanus, *La india y el mundo*, El Colegio de México, 1956.
- LOSTLY, J.P., *The art of the Book in India*, Londres, British Library, 1992.
- MACKENZIE, S.P. *Ajanta, Los monasterios rupestres de India*, Orbis Montena, Madrid, 1985.
- MANNERING, Douglas, *Great works of Indian art*, 1996, Parrason Book.
- MAILLARD, CH., *El crimen perfecto, Aproximaciones a la estética india*, Tecnos, Madrid, 1993.
- MAILLARD, Ch. y PUJOL, O., *Rasa el placer estético en la tradición india*, Etnos, Índica, Varanasi, 1999.
- MARSHALL, S.J., *The Buddhist Art of Gandhara*, University Press, Cambridge, 1960.
- MITCHELL, R. A., *Buda*, Edaf, Madrid, 1990.
- MOOKERJEE, A.:
 —, *Tantra Art*, New Delhi, Ravi Kumar, 1971.
 —, *The History of Medieval Vaishnavism in Orissa*, Calcuta, 1940.

NADOU, J., *Buda y el Budismo*, Daimon, Madrid, 1976.

POOT, P.H., *Yoga and Tantra*, La Haya, 1966

RADHAKRISHNAN, S.:

____, *Indian Philosophy*, Blackie Publisher, Bombay, 1977.

____, *The Principal Upanisads*, Allen&Unwin, and Humanities Press, New York, 1974.

RAMAMJUAN, A.K., *Speaking of Shiva*, Penguin Books, Great Britain, 1973.

RAWSON, PH:

____, *El arte del tantra*, Destino, Barcelona, 1992.

____, *Erotic Art or the East*, Nueva York, 1968.

____, *The erotic Art of Primitive Man*, Londres. 1973.

____, *The Indian Cult o Ecstasy: Tantra*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

RIVIERE, J. R.:

____, *El arte de la India*, Madrid, 1965, Espasa Calpe.

____, *El arte y la estética del budismo*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1958.

ROWLAND, B.:

____, *The Art Architecture of India*, Londres, Penguin, 1967.

____, *Pinturas indias en la Cavernas de Ajanta*, Barcelona, 1963.

RUDRAPPA, J., *Khashmir Shaivism*, Pasaranga, University of Mysore, 1969.

SCHELEBERGER, E., *Los dioses de la India. Forma expresión y símbolo.*

Diccionario temático de iconografía hinduista, Madrid, Abada, 2004.

SECHEL, D., *Arte Budista*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

SHARMA, L.N., *Kashimir Shaivism*, Bharatiya Vidya Prakashan, Varanasi, 1972.

SINGH, Jadeiva:

____, *Pratyabhijñahrdyam*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1977.

- ____, *Siva sutras*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1979.
- ____, *Spanda Karkikas*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1980.
- SIVARAMAMURTI, C.: *El arte de la India*, Gustavo, Gili, Barcelona, 1975.
- STERLING, Henri, *La India hinduista*, Colonia, Taschen, 1999.
- STUTLEY, M., *Hindu Iconography*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985.
- TADEI, M., *India Antigua*, Valencia, Mas Ivars, 1983.
- TAGORE, A.:
 ____ , *Arte y anatomía hindúes*, Tradición Unánime, Barcelona, 1986.
- ____, *Alpona. Decoraciones Rituales de Bengala*, Palma de Mallorca, Tradición Unánime, 1985.
- TOLA, Fernando (Trad.) *Himnos del Pig veda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- TREVOR LING, *Las grandes Religiones de Oriente y Occidente*, Istmo, Madrid, 1972.
- TUCCI, G.: *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral, 1974.
- VALMIKI, *Ramayana*, Porrúa, México, 1990.
- VARENNE, J., *El tantrismo o la sexualidad sagrada*, Barcelona, Kairós, 1985.
- VOLSWASHEN, A. *India*, Garriga, Barcelona, 1975.
- VYASA, *Mahabharata*, Visión, Madrid, 1984.
- WATERSTONE, Richard, *India*, Duncan, 1996.
- WOODROFFE, SIR J.:
 ____ , *The serpent Power*, Dover, New York, 1974.
- ____, *Shakti and Shakti*, Dover, New York, 1978.
- ____, *Great Tantra of the Liberation*, Dover, New York, 1972.
- ZIMMER, H.:
 ____ , *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, (El árbol del Paraíso 1), Madrid, 1995.
- ____, *Filosofías de la India*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.

VII. ANEXOS

7.1. BREVE EXPOSICIÓN SOBRE HINDUISMO, BUDISMO Y TANTRISMO (Datos de las obras de Carmen García-Ormaechea)

HINDUISMO⁶³³:

Considero fundamental este apéndice dentro del trabajo pues se basa en explicar algunos conceptos fundamentales en lo referente al hinduismo que son imprescindibles para la comprensión del trabajo. En este apartado se muestra una breve y superficial exposición del hinduismo y algunos de sus aspectos más interesantes y que más afectan a nuestro trabajo en cuestión.

El hinduismo es la religión que más fieles tiene en la India y la más antigua de la historia de la humanidad. Su forma más primitiva es el *vedismo* (Periodo *Védico*, 1500-800 o 66 a.C.), que se origina en los *Vedas*; este pensamiento da lugar a una sociedad jerarquizada en castas (*varna*) y gobernada por los *brahmanes* (sacerdotes), que lo transformarán en brahmanismo (Período *Brahmánico*, 800 o 600-260 a.C.); finalmente y tras el larguísimo letargo que constituye la India budista (260 a.C.-490), un nuevo *brahmanismo* renacerá de manera tímida, hasta eclosionar de forma definitiva en el s. VII gracias a la devoción *bhakti*. El arraigo de estos cultos populares es lo que va a crear una amplia mitología, personificando cada mito religioso. El nombre indio de esta última forma religiosa

⁶³³ Los estudios sobre hinduismo en relación con el arte sobre los que he trabajado principalmente son:

- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, *El arte indio*, Historia 16, Madrid, 1990.
- COOMARASWARY, A., *Sobre la doctrina Tradicional del arte*, Palma de Mallorca, 1983.
- ZIMMER, H., *Myths and Symbolism in Indian Art*, Campbell, 1963.
- STUTLEY, M., *Hindu Iconography*, London, 1985.
- ROWLAND, B., *The Art and Architecture of India*, Harmondworth, 1967. (Ver bibliografía sobre India)

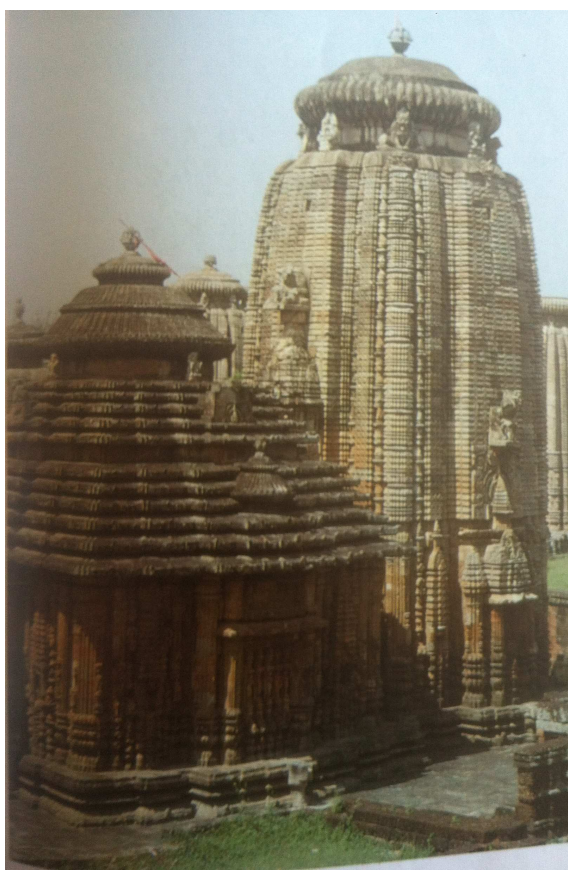
es *Sanatanadharma* (Ley Eterna), se divulgará como religión de los hindúes desde el s. XIX. El hinduismo es una religión monoteísta, a pesar de que los fieles incultos han hecho de ella numerosos dioses: *Brahma* representa el máximo espíritu del que parten todas las almas y adonde vuelven purificadas. A esta la ley de la purificación se llama *Karma* (acto), y determina que la forma más o menos pura de existencia sea el fruto de los actos realizados en una vida anterior. *Samsara* es la rueda de las reencarnaciones cuyo mundo fenoménico ilusorio condiciona la impermanencia de cualquier ser. Otro concepto importantísimo del hinduismo es el del *dharma* (ley), que define el sentido del deber, de la conciencia individual para juzgarse a sí mismo.

En cuanto al arte, el hinduismo se caracteriza por su carácter teocrático, plasmado en sus imágenes de culto como híbridos entre auténticos príncipes y una especie de superhombres, basados en el teocentrismo. En un arte que basa la decoración en glorificar al dios del templo y no para inculcar fe al fiel. Estará libre también de desempeñar una labor didáctica.

El hinduismo se compone de cinco etapas artísticas:

“la de “formación” o gestación, que se prolongaría desde la Civilización del Valle del Indo hasta el s. III; la de eclosión, “clásica” y unificada del imperio *gupta* (ss. IV-V); la “medieval” (ss. VI-VIII) con lenguajes particulares, como el *chalukya*, *rashtrakuta*, etc., y centros aislados de interés como *Aihole* y *Ellora*; la del esplendor o “renacimiento hindú”, que en el norte (ss. IX-XIII) florece, por ejemplo, en *Bhubaneshvar*, *Khajuraho* y Mont Abu, pero que es destruida por la invasión islámica, aunque en el sur (ss. VII-XVII) se prolonga desde el arte *pallava* al *nayaka*; y la etapa final de “decadencia”, sometida a los Sultanatos y al imperio *mogol*, en la que destaca casi exclusivamente la miniatura de los ss. XVII y XVIII.”⁶³⁴

⁶³⁴ *Arte y cultura de la India*, Carmen García-Ormaechea, Ediciones del Serbal, 1998, Pág. 96.



*Templo de Lingaraja, región de Bhubaneswar*⁶³⁵

BUDISMO⁶³⁶:

Es la religión fundada en el s.VI a.C. por Buda (“el iluminado”), por esto se le llamó la “Religión de la iluminación”, cuya doctrina plantea por primera vez en Sarnath.

El budismo se contrapone al hinduismo en muchos aspectos y modifica muchas cosas de éste, principalmente el sistema de castas (*varna*), los rituales

⁶³⁵ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 95

⁶³⁶ Estudios sobre Budismo destacables:

- MITCHELL, R., *Buda*, Madrid, 1990.
- NAUDOU, J., *Buda y el Budismo*, Madrid, 1976.
- SHEKEL, D., *Arte Budista*, Barcelona, 1965.
- ZIMMER, H., *Filosofías de la India*, Buenos Aires, 1965.

brahmánicos y el sacrificio *védico*, divulgando a su vez, la ausencia de la violencia, la austeridad y la meditación⁶³⁷.

Tendrá un gran apogeo desde el año 260 a.C. hasta el 490, y será la gran religión de la India, aunque posteriormente irá perdiendo fuerza hasta ser prácticamente absorbido por el hinduismo. Sin embargo en la actualidad el budismo en su forma primitiva *hinayana*, un tanto modificado por creencias *tántricas* e hinduistas, sigue manifestándose en el Sudeste Asiático y triunfará en el Extremo Oriente, más concretamente en Japón con su forma Zen.

En cuanto a lo artístico, se distinguen dos etapas principales⁶³⁸: la primera o *hinayana* hasta el s. II, en la que no se admite la representación humana de Buda. En esta etapa hay que distinguir el arte *maurya*, *shunga*, *andhra* y *shatavahana*. La segunda o *mahayana*⁶³⁹, a partir del s.II (en India sólo hasta el s.V). Es la forma del budismo más practicada en China, Tíbet, Corea y Japón. Se caracteriza por ser un estilo mucho más antropomórfico en cuanto a la representación de *bodhisattvas*⁶⁴⁰

(Ver bibliografía sobre India).

⁶³⁷ “Desde la fundación de la primera comunidad (*sangha*), los monjes y monjas budistas divulgaron por todo India el *Ratna*, o el *chakra*, es decir, la Ley Sagrada o *Dharma* (*Dharma* en pali, la lengua prácrita del sánscrito en la que predicó Buda), hasta que en el s. III a. C. El emperador Ashoka declaró el budismo religión oficial” (*El arte Indio*, Carmen García Ormaechea).

⁶³⁸ Respecto al arte budista *hinayana* resalto la siguiente bibliografía fundamental:

- BUSSAGLI, M., *Arquitectura Oriental*, Madrid, 1990.
- DENECK, M., *Escultura India*, México, 1963.
- TADDEI, M., *India antigua*, Valencia, 1983.
- VOLSWAHSEN, A., *India*, Barcelona, 1975, Garriga (Arquitectura Universal)

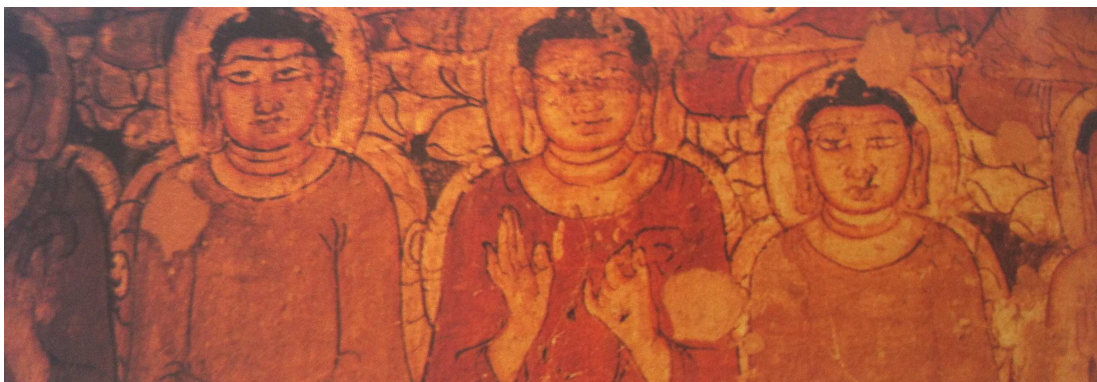
⁶³⁹ Estudios sobre Arte budista *Mahayana*:

- AUBOYER, J., *Afganistán et son Art*, Paris, 1968.
- MHALL, S.J., *The Buddhist Art of Gandhara*, Cambridge, 1960.
- TAGORE, A., *Arte y Anatomía*, Palma de Mallorca, 1986.

⁶⁴⁰ *Bodhisattva*: Lit. “Ser iluminado”. Personificación de una cualidad budista (pureza, compasión protección, etc.), creado por el budismo *mahayana* a partir del s. II El *bodhisattva* es el nuevo ideal de santidad que ayuda a las personas a encontrar la iluminación. Artísticamente suelen aparecer ataviados como príncipes de la época

y *Budas*. En esta etapa hay que distinguir el arte *Kushana y gupta*⁶⁴¹.

El arte budista constituye la manifestación cultural más importante de la India antigua y donde mejor se puede realizar un seguimiento de su evolución es en los lugares santos del budismo y en monasterios de peregrinación, como *Ajanta*, *Amaravati*, *Angkor*, *Anuradhapura*, *Bhaja*, *Borobudur*, *Ellora*, *Karli* y *Sanchi*, *Bodisatva* de Sarnath.



Imágenes de *Buda*, en santuario pintado del siglo V en Ajanta, Maharashtra⁶⁴²

BUDA: (Iluminado)⁶⁴³-. Principal epíteto de Siddharta Gautama, príncipe de la dinastía *Shakya* y heredero del trono de *Kapilavastu*, nacido en Lumbini en el año 546 a.C. y muerto octogenario en Kushinagara en el 466 a.C. (según los datos

correspondiente y tienen por esto un gran valor documental.

⁶⁴¹ Estudios sobre *Arte Gupta*:

- AUBOYER, J., *La vida Cotidiana en la India Antigua*, Buenos Aires, Hachette, 1961.
- GHOSH, A., *Ajanta Murals*, New Delhi, Archaeological Survey of India, 1967.
- GUPTA, R.S., *Iconography of the Hindus*, Bombay, 1980.
- MACKENZIE, S.P., *Ajanta*, Orbis-Montena, Madrid, 1985.

⁶⁴² Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 34.

⁶⁴³ La historia de Buda se desarrolla en un período de tres etapas: la cortesana, la ascética y la de predicación. Su vida comienza cuando su madre, la reina Maya, sueña que un elefantito blanco se posa en su seno (lo que será interpretado como la sagrada concepción de un príncipe o un sacerdote célebres). Desde este momento toda la vida cortesana de *Buda* estará acompañada de hechos milagrosos y anécdotas extraordinarias: su nacimiento en Lumbini, la muerte de su madre siete días después, la educación principesca atendida por su padre, su matrimonio con la princesa Yashodhara, el nacimiento de su hijo *Rahula* y los famosos Cuatro Encuentros o Presagios *Purvanimittani*, que a sus 29 años le sumen en una profunda inquietud y que cambiarán su vida, haciéndole tomar la decisión de abandonar el palacio para

del concilio internacional que tuvo lugar en Sri Lanka en 1964). Hay otros muchos epítetos de Buda, siendo los más frecuentes: *Shakyamuni* o sabio de los *Shakya*, Señor de *Sarnath* o de las Gacelas y *Tathagata*.

En cuanto a su iconografía se le representa ataviado con un manto, peinado con un moño y con un aspecto juvenil. Su posición puede variar: sentado, de pie o tumbado. En el arte indio son notables las imágenes de Buda producida por las escuelas de *Gandhara*⁶⁴⁴, *Mathura*, *Amaravati*⁶⁴⁵ *Sarnath*⁶⁴⁶.

acceder a una vida ermitaña.

⁶⁴⁴ Buda de *Gandhara*. En *Gandhara* se empezó a realizar una imagen prototípica de Buda: un ser apolíneo idealizado porque este Buda se muestra como un hombre joven, estructurado dentro del canon policlético; se alega que el moño es símbolo de la vida espiritual concentrada se deriva del peinado de Apolo. En el manto de Buda se utiliza la técnica de “paños mojados” de Fidias. Idealizado formalmente, porque la idea de belleza se transmite corporalmente, es la perfección de la forma externa lo que inspira a los escultores de *Gandhara* y no el intento de plasmar la esencia budista, la sublimación de cualidades como la pureza, la compasión, la sabiduría. El idealismo formal de *Gandhara* tuvo su expansión por Asia Su plástica profana invita al fiel a rodearla y a admirarla y disminuye el carácter austero que postula el budismo indio. (*El arte Indio*. Carmen García-Ormaechea).

⁶⁴⁵ Buda de *Amaravati*: Define un prototipo original que intenta provocar el fervor popular a través de su aspecto ingenuo. Se trata de una imagen infantil, de cabeza de volumen pequeño y unos rasgos muy suaves.

⁶⁴⁶ Buda de *Sarnath*: “Es un Buda metafísico, abstracto, pétreo y completamente distante del fiel, pero capaz de transmitir su calma interior. Paradójicamente, el estilo de *Sarnath*, que es el más coherente con la doctrina budista, no conmueve a la masa popular. Hay algunos elementos iconográficos que lo distinguen. Aparece sentado sobre un trono Gupta, decorado por dos leones heráldicos rampantes, que dan énfasis a la autoridad real del sermón. En el nimbo, convertido desde *Mathura* en gran *mandala* floral, dos genios celestes celebran el milagro de este primer sermón. Bajo el trono, seis devotos rinden homenaje a la rueda de la ley, vista de canto, que aparece flanqueada por dos gacelas, que insisten en la ubicación del milagro en *Sarnath*” (*El arte Indio*, p. 65. Carmen García-Ormaechea).



Buda de Sarnath (400-450). Archaeological Museum, Sarnath, Benarés⁶⁴⁷

BUDISMO MAHAYANA

Después de la Era Común, el budismo renació, con la reafirmación y reinterpretación de algunas ideas antiguas y básicas. A esta nueva vertiente del budismo se le denominó budismo *mahayana* y significaba “el gran vehículo”. Era un budismo renovado, reinterpretado, de conceptos y cultos evolucionados. Este nuevo budismo se expandió por India, Asia Central, China, Japón y el Tíbet.

Este nuevo budismo se caracterizará por un carácter expansionista y ofrece una oferta universal de salvación para cualquier persona que alcance la iluminación sin necesidad de pasar por la vida monástica. Por su intención proselitista adoptará en relación con su filosofía motivos que susciten el fervor

⁶⁴⁷ Fotografía de *El arte indio*, Ob. Cit., Pág. 59

popular, convirtiéndose de este modo en una religión independiente.

Este budismo trajo consigo una revolución socio-religiosa que produjo la configuración antropomórfica de Buda, hecho único y de vital importancia en el arte oriental. Otra de las consecuencias de este budismo es la configuración de las imágenes de culto de los *bodisatvas*, para atraer más fieles a través de un Dios con forma humana.

Esta filosofía fue expuesta por *Nagarjuna* que puede ser considerado como el progenitor del pensamiento *mahayana*. La escuela fundada por él, tiene como premisa disolver todo en ilusorio.



El bodisatva Padmapani, pintura mural del vihara nº1 de Ajanta, S.V.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Fotografía de *El arte de India*, Ob. Cit., Pág. 138.

TANTRISMO⁶⁴⁹:

El *tantrismo* es un camino místico dirigido hacia la liberación estática que sujeta a las infinitas energías de la mente y el cuerpo. Aparecen los primeros elementos *tantra* reflejados en el arte desde el siglo II a. C. Esta filosofía triunfará en India desde los siglos IX al XIII, coincidiendo con el esplendor artístico de la India hindú. La palabra *tantra* significa “texto”, y, tradicionalmente hay sesenta y cuatro tantras, que se dividen en cuatro grupos relacionados con las fases de la iniciación. Asociaba la energía física sexual con el empuje necesario para la unión de los opuestos. Una de sus premisas fundamentales se basa en la idea de que el cuerpo humano es un potenciador espiritual y una de las formas esenciales de alcanzar esa espiritualidad es a través de la energía sexual. En el pensamiento indio la copulación es el estado anímico que más nos acerca a la comprensión divina. Es por esto que abundan en los templos indios tántricos la presencia de grupos eróticos o *mithunas*.

“En el *tantrismo* toda creación nace de la unión erótica de dos principios opuestos: lo femenino y lo masculino, la palabra y el hombre, pues comparten esta estructura básica. El ser, compuesto de dos fuerzas es una especie de microcosmos, que a su vez puede unirse con su contrario”⁶⁵⁰.

El *tantrismo* es la filosofía que nos encamina a la verdad. Se basa en la

⁶⁴⁹ Estudios fundamentales sobre Tantrismo:

- ARCHER, W. G., *The loves of Krishna*, Londres, 1957.
 - AVALON, A. *The Serpent Power*, Madrás, 1950.
 - *Shakti and Shakta*, Madrás, 1939.
 - NOSE, D. N. *Tantras, their Philosophy and Occult Secrets*, Calcuta, 1956.
 - POTT, P.H. *Yoga and Tantra*, La Haya, 1966,
- (Ver completo en Bibliografía sobre *Tantrismo*).

⁶⁵⁰ PADOUX, André, *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole certains textes tantriques* (París: Ed. E. De Boccard, 1963), Págs. 363-364.

relación de identidad entre el hombre y el cosmos, partiendo de la idea de bondad humana, de su relación de polaridad con el universo, y de que el cuerpo es el mayor potenciador espiritual y no un simple contenedor del alma, por lo que todo lo que tiene que ver con él es fundamental, especialmente la energía sexual o *kundalini*.

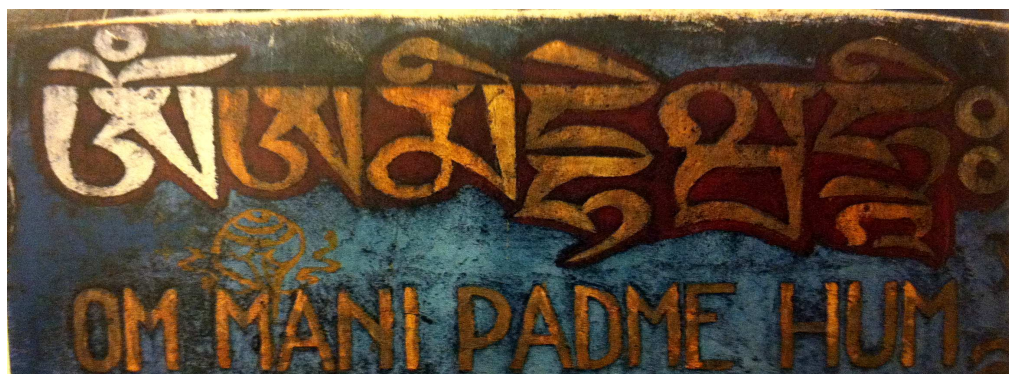


La serpiente enroscada (*kundalini*), representada en este manuscrito tántrico

ilustrado del siglo XIX, que muestra cuatro de los *chakras* meditativos⁶⁵¹

Es una tendencia filosófica muy arraigada en la India y muchos aspectos de su cultura tienen su origen en el *Tantra*, como el sistema de *chakras*, la técnica del yoga, las *mithunas* eróticos y los *mantras*. Las *Mithunas* o parejas eróticas de origen *tantra* que incitan al fiel a la actividad sexual, tienen un carácter sagrado y decoran en escultura y pintura los santuarios del hinduismo.

El *Mantra* es una fórmula sonora o frase sagrada de origen *Tantra*, utilizada como potenciador de la energía humana por vía auditiva. Es común a todas las religiones indias, porque con ella se invoca a la divinidad; cualquier dios puede tener varios mantras particulares, por lo que su número es infinito. El ritual de la recitación de un mantra se llama “*japa*” y suele preceder a la meditación. El mantra más importante y que a su vez forma la primera sílaba de la mayoría de los mantras es “Om”.



“*Om mani padme hum*” (“¡Om! La joya está en el loto”) es el mantra budista más poderoso. Aquí pintado en una pared de Katmandú⁶⁵²

⁶⁵¹ Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág. 94

⁶⁵² Fotografía de *India*, Ob. Cit., Pág.,98

7.2. GLOSARIO

Me parece oportuna la creación de este apartado donde están incluidas las palabras o expresiones de origen indio que aparecen en el texto incluyendo una pequeña explicación para su correcta comprensión, así como otros términos que, aunque reseñados a lo largo del trabajo, no hayan sido explicados en su totalidad

- Agni**: Dios hindú del fuego.
- Aihole**: Fue la primera capital de la dinastía Chalukya.
- Ajanta**: Conjunto monástico budista, de famosa arqueología. Se considera un museo natural y es famoso por su pintura mural de un valor único en el mundo.
- Ahimsa**: Lit. “Ausencia de la violencia”.
- Amaravati**. Localidad de Andhra Pradesh. En la mitología es la capital celeste de Indra.
- Angkor. Camboya**. Fue la capital del imperio *khmer* y el mayor centro de irradiación cultural del Sudeste Asiático.
- Anuradhapura**: (Sri Lanka). Primera capital del reino de Lanka, donde se encuentran los principales centros monásticos del budismo *hinayana*.
- Andhra**: Pueblo de origen indoeuropeo asentado en el sur del Ganges.
- Arjuna**: Héroe que protagoniza el Mahabharata.
- Asana**: Se refiere a soporte espiritual. Los asanas son las diferentes posturas del yoga.
- Ashoka**: Tercer emperador de la dinastía Maurya.
- Áshram**. Lit. “lugar donde desaparece la fatiga”. Sitio donde una comunidad se dedica al estudio y la práctica espirituales.
- Astra**: Significa arma. Puede referirse a arma humana o a arma divina. Es muy común en el arte indio que las divinidades porten astras.
- Atharva Veda**: El cuarto Veda, que trata en particular de medicina y magia.
- Atman**: Alma individual.
- Avatar**: Cada una de las diferentes encarnaciones de los dioses hindúes, especialmente del dios Visnu.
- Babur**: Famoso estratega que fundará el imperio mogol.
- Baniano**: Árbol sagrado de la India.
- Bhagavadgita**: Poema místico, supuestamente recitado por *Krishna* y que forma parte del *Mahabharata*.
- Bhaja**. Monasterio del budismo *hinayana*
- Bhakta/i**. Del sánscrito *bhaj*, “repartir o compartir”. Es el ritual que potencia la devoción y reconoce la fuerza espiritual del creyente.
- Bharhut**: Lugar de *Madhya Pradesh* famoso por su *stupa* de fundación *Maurya* que en el año 148 a. C. Fue reconstruido y decorado por el rey *Shunga*. La *stupa* de *Bharhut*: Arte *Shunga*. 148-135 a.C. Fue patrocinado por el rey *Shunga Agnimitra*, rey budista que aparece representado en un pilar de la *torana*. Lo que hace de los relieves de *Bharhut* una de las piezas claves del arte indio es su gran fuerza expresiva. Constituye dicha *stupa* una fuente de documentación muy importante sobre el budismo *hinayana*, gracias a su riqueza plástica y a sus numerosas inscripciones. La escultura presenta

altorrelieves y bajorrelieves; los primeros ocupan las jambas y pilares de la *torana*, en forma de *yaksas* y *yaksinis* que, guardan el acceso y dan la bienvenida al fiel. Los bajorrelieves se destinan a la *vedika*, en compartimentos rectangulares y circulares; su temática predilecta son las vidas pretéritas de Buda (*jatakas*). En general, la escultura de *Bharhut* define el triunfo popular del budismo en la naturalidad del mensaje didáctico, de fácil comprensión tanto para el fiel analfabeto del s.II a.C. como para especialistas.

- Bhubaneshvar**: Capital de Orissa. Famosa por tener 500 templos hindúes *nagara* en honor a *Shiva*.
- Bindu**: Origen, centro del que emana todo. El punto central de los mandalas.
- Bodhi**: Lit. “Árbol de la iluminación”.
- Bodhicitta**: Lit. “Producción de la iluminación” o “Conciencia de Esclarecimiento”, identificado frecuentemente con semen.
- Bodhisattva**: Un ser que, en el budismo, tiene derecho al Nirvana, pero que no abandona el mundo por compasión y deseo de ayudar a los seres que sufren en sus esfuerzos por alcanzar esclarecimiento.
- Borobudur**. Indonesia. *Borobudur* o “montaña budista” es la obra maestra del arte indonesio.
- Brahma**: Primera divinidad hindú, creador del Universo.
- Brahman**: Principio supremo o sustancia que constituye todo, no dual, neutro e inmaterial.
- Buda**: Inicialmente, un personaje histórico, un maestro de SS. VI-V a. C. Fundador del budismo, reconocido luego como una de las muchas figuras que encarnan el Esclarecimiento Trascendente, la naturaleza búdica.
- Chakra**: Lit. “Rueda”. Elemento fundamental de la cultura india y de su visión cíclica. Es un símbolo del poder del espíritu. Uno de una serie de centros del cuerpo sutil meditativo, concebidos como discos o lotos.
- Chalukya**: Dinastía del *Dekkan*. De posible origen *rajput*. Fundada en el s. VI.
- Darshan (a)** Lit. visión. Se refiere también a la compañía de un santo o a la visión de un dios.
- Deva**: Figura divina; la raíz de esta palabra significa <relucir>.
- Devata**: Principios *tántricos* divinos (compárese con *Deva*).
- Devi**: “La Diosa”, uno de los Principios Femeninos del *Tantra*.
- Dharma**: Lit. “Ley”.
- Drávida**: Nombre relativo a toda la cultura aborigen de India, previa por lo tanto a la invasión de los arios.
- Durga**: Un nombre de la Gran Diosa, alude a una leyenda en la que la Gran Diosa personifica las energías conjuntas de las otras deidades.
- Elephanta**: Antigua *Gharapuri* o Santuario de Cuevas, una pequeña isla de la bahía de Bombay, famosa por su escultura dedicado a *Shiva* situada en un templo rupestre.
- Ellora**: Antigua *Elura*, *Elapura* y *Verul*, en *Maharashtra*. Actualmente

- famosa por gran recinto arqueológico rupestre.
- Gandhara:** Reino del Indo, que ocupa parte de Afganistán.
 - Ganéshpuri:** Lugar sagrado al norte de Bombay, donde *Sri Nityananda* y *Swami Mutkanda* establecieron sus *áshrams*.
 - Garuda:** Un pájaro mítico, vehículo de Vishnú.
 - Hum:** Mantra que contiene poder espiritual.
 - Indra:** Divinidad védica del cielo y el rayo. Rey guerrero de los dioses védicos.
 - Jataka:** Del sánscrito *jati* “nacimiento”. Conjunto de vidas o reencarnaciones anteriores de Buda, que sirven de enseñanza moralizante
 - Kali:** Aspecto femenino destructor de la divinidad. Uno de los nombres de la *Devi* o diosa. La terrible Diosa considerada Tiempo Destructor.
 - Karli:** Monasterio budista excavado entre le s.Ia.C. y II, por los *Andhra Shatavahana*. Consiste en varios *viharas* sin interés decorativo, pero tiene la chaitya más grande y mejor decorado escultóricamente del arte budista *hinayana*, por lo que constituye el paradigma de chaitya La chaitya de Karli pertenece al arte *Andhra*. Siglos I a.C.- II d.C. Ubicada en Maharashtra. Es la pieza más importante del arte rupestre.
Cambió en el siglo IIA. C. Cuando se redecoró con imágenes antropomórficas de Buda propias del proselitismo *mahayana*. Este templo tiene un gran valor histórico, pues en él podemos ver escenas de la rivalidad entre príncipes indios.
Es la chaitya más grande y más valiosa de India debido a su perfecta combinación de líneas arquitectónicas y sobriedad decorativa. La chaitya de Karli es un ejemplo extraordinario del estilo *hinayana* y del estilo *Andhra*
 - Karma:** Lit. “acto”. Los hechos realizados por cada individuo durante sus encarnaciones sucesivas, los cuales, según su valor positivo o negativo, le acercan o le alejan de la liberación y el deleite final.
 - Khajuraho:** Capital del antiguo Bundelkhand, gobernado por la dinastía *rajput* Chandella entre los años 950 y 1050.
 - Krishna:** Encarnación del dios *Vishnu*. Se le representa de joven jugando con las Pastoras de *Vraja*. Objeto de apasionada devoción. Tiene la tez azul.
 - Kundalini:** Lit. “Serpiente”. Nombre de la energía sexual del *Tantra*. La forma ofídica femenina de energía interior que duerme en las personas corrientes y que los yogas *tántricos* despiertan.
 - Kushana (arte):** Arte que corresponde a la dinastía imperial de los *Yuezhi*, que tras extenderse por Afganistán y Paquistán, consolidará el reino de Gandhara. El arte *kushana* está caracterizado por su marcado eclecticismo, su afán efectista y su gran seducción.
 - Lakshana:** Lit. “Marca”. Nombre del conjunto de las 32 señales que identifican a Buda.
 - Lingam:** Pene, o un símbolo de éste, como emblema de la Deidad

masculina.

-**Mahabalipuram**: Fue una de las ciudades más importantes de la dinastía de los *Pallava*. Los restos del recinto sagrado de esta ciudad representan el primer arte drávida.

-**Mahavidya**: Forma femenina en la que aparece, y puede ser venerada, una de las energías subdivididas de la Gran Diosa.

-**Mahayana** (budismo): Es la nueva vertiente del budismo tradicional. Expuesto por Nagarjuna.

-**Mandala**: Diagrama circular usado para concentrar energía cósmica y psíquica.

-**Mantra**: Palabra o palabras sagradas en sánscrito que contienen de gran poder espiritual. Utilizado para concentrar energías cósmicas psíquicas.

-**Mathura**: También llamada *Muttra*, ciudad de Uttar.

Pradesh en la ribera del *Yamuna*, cuya fundación se remonta al s. VI a. C. *Mathura* fue la capital del imperio *Kushana* en territorio indio. Fue el centro cultural indio más importante de este imperio. Su historia se remonta al periodo brahmánico (siglo VI a.C.), cuando aparece citada en *el Mahabharata* como la fortaleza del demonio *Madhu*. Desde el s. II al s. V los escultores de *Mathura* producen un sinfín de obras (budistas e hinduistas) con la característica piedra local (una arenisca rosada moteada de amarillo, que transmite alegría y desenfado), entre cuyas magníficas piezas son destacables los Budas de *Mathura*. El estilo naturalista y plenamente indio del estilo de *Mathura*, en contraste con el helenístico colonial de *Gandhara*, supone un puente entre el primitivo estilo *Shunga-Andhra* y el esplendor clasicista de *los Gupta*, por lo que se viene titulado estilo de transición. Las *yaksis* de *Mathura* se muestran casi desnudas, oferentes, bailarinas. Eran el símbolo de la fertilidad tanto física como espiritual. Son heroínas populares que supieron triunfar sobre la ignorancia y la maldad.

-**Maurya** (arte): Arte que caracteriza a la dinastía imperial *maurya*. Este arte se desarrolla a partir del reinado de Ashoka como lenguaje imperial unificador bajo la ética budista, cuyo mejor ejemplo es el capitel de *Sarnath*.

-**Maya** (Reina): Madre de Buda.

-**Mithuna**: Pareja erótica de origen tantra.

-**Mogol**: Dinastía imperial india de los turco-mongoles que gobierna India desde el s.XVI al XIX.

-**Mudra**: Gesto que concentra un significado y energía.

-**Muktananda Paramahansa, Swami** (1908-1982). Gran maestro del linaje de los Sidas. A su muerte dejó como sucesora a *Swami Chidvilasananda*.

-**Nagara**: Templo del norte de India, cubierto por una torre o *sikhara*.

-**Nagarjuna**: Figura que expone el budismo *mahayana*.

-**Nandi**: Toro sagrado que sirve de vehículo al dios Siva.

-**Nataraja**: Advocación del dios *Shiva*, como señor de la danza. Sus danzas representan los procesos cósmicos de creación y destrucción del universo.

- Nayaka:** Literalmente “Guía que enseña el camino”.
- Nirvana:** Estado final de liberación de Buda, cuando se ha agotado todo el Karma.
- Om:** El mantra radical del mundo, y el más potente de todos.
- Padmapani:** “El que lleva el loto”.
- Padmasana:** “Postura de loto”, sentado y con las piernas cruzadas.
- Pahari:** Arte popular de las montañas de la India.
- Pallava:** Dinastía *drávida* que gobierna el sudeste de la península del Indostán desde finales del s.III hasta el año 888.
- Pandava:** Familia protagonista del *Mahabharata*.
- Parvati:** (Montañesa). Diosa hindú de la naturaleza y la fertilidad. En la mitología es la doncella *Uma* hija del Himalaya y hermana de *Vishnu*. La Diosa en tanto que es esposa de *Shiva*.
- Prajana:** Sabiduría.
- Purana:** Colección sánscrita de mitos y leyendas.
- Purvanimihittani:** Los cuatro presagios de Buda.
- Radha:** Pastora amante de Krisna.
- Raj:** Término que define la administración colonial británica en India.
- Rajput:** Población del noroeste de la India cuyas tradiciones eran militares.
- Ramayana** (El vehículo de Rama). Epopeya hindú de carácter moralizante y fuente artística de gran importancia. Fue escrita en el s. I por Valmiki en un sánscrito popular.
- Rahula:** Hijo de Buda.
- Rasa:** “Gusto” o “sabor” Se utiliza para referirse al placer estético.
- Ratna:** Lit. “joya” (Referido a su doctrina).
- Rashtrakuta:** Dinastía *rajput*, establecida en el oeste del *Dekkan* desde el S.V. Será derrotada por los *Chalukya* en el año 975.
- Sadhaka:** El que lleva a cabo actos rituales, de cultos y meditación.
- Sadhu:** Monje o asceta.
- Sakti:** “Poder” o “Energía”. La Gran Diosa en cuanto poder supremo, la contrapartida femenina de *sadhaka*.
- Samsara:** Rueda de las reencarnaciones. También el mundo budista del nacimiento, la muerte y el dolor que se considera ilusorio.
- Sanatanadharma:** Ley Eterna.
- Sanchi:** Es un recinto budista formados por monasterios, *stupas* y templos cuya fundación se debió al emperador *Ashoka* en el año III a. C. Su arte da fruto en el año I a.C. con el estilo *Andhra*, y alcanza su momento más importante bajo la dinastía *Gupta* durante los siglos IV y V d. C. En las *stupas* de *Sanchi* se muestran las enseñanzas budistas en un lenguaje cotidiano y humilde, que está muy correspondido con la popularidad de la dinastía *Andhra*. En estas *stupa* encontramos uno de los mejores ejemplos de la riqueza plástica de la India.
- Sangha:** Lit. “Primera comunidad”.
- Sarásvati:** Diosa del canto y la sabiduría. La diosa *brahmana* de la Divina Palabra o el Divino Canto, representada de ordinario con un instrumento músico en la mano.

- Sarnath**. Recinto arqueológico de ruinas de monasterios budistas, en las afueras de *Varanasi* (*Benarés*).
- Sastra**: “Regla” o norma que se utiliza en los tratados sánscritos no Religiosos.
- Shakyamuni**: Epíteto de *Buda* “Sabio de los *Shakya*”
- Shatavahana** (arte): Correspondiente a la dinastía meridional del imperio *Andhra* más importante artísticamente.
- Shiva**: “Gentil” El Dios más importante del hinduismo.
- Shunga** (arte) Arte intermedio entre el estilo *andhra* y el budismo hinayana. Tiene un gran valor documental.
- Silpa**: Artesanía, arte.
- Silpin**: Artista, artesano.
- Stupa**: Monumento funerario budista. De la raíz sánscrita *st* “concentración”. Es un monumento funerario de peregrinación. Estructura simbólica elaborada en India a partir de un montículo cerca de cuya cúspide se conservaban los restos mortales de santos budistas tempranos para ser venerados por el público.
- Sufi**: Nombre que se aplica a los místicos islámicos que experimentan una relación directa con Dios.
- Surya**: (Sol). Dios hindú de origen iranio. Se le representa como un guerrero de tez dorada, cabellos luminosos, sobre un carro tirado por siete caballos y conducido por su auriga.
- Sutra**: Lit. “Regla o norma”
- Tanka**: Pintura icónica tibetana, montada de modo portátil que brinda lugar de residencia a un principio divino.
- Tantra**: “Trama”. Texto que contiene tradición *tántrica*, muchos de cuyos ejemplos hindúes están en forma de diálogo entre la Suprema Pareja Divina, *Shiva* y *Sakti*.
- Tantrismo**: Filosofía india que basa sus principios en el conocimiento profundo del ser y la creación cósmica del universo en torno al amor.
- Tathagata**: Nombre de *Buda*.
- Tara**: Diosa femenina del budismo tántrico.
- Theraveda**: Doctrina de los ancianos.
- Torana**: Puertas de acceso a la *stupa*.
- Trimurti**: Representación de las tres divinidades hindúes de diferente rostro, que representa el proceso de creación, preservación y destrucción del universo en el mismo ciclo.
- Vajra**: Emblema de poder en el budismo *tántrico*. “Rayo” que simboliza la luz.
- Varna**: Casta, en sánscrito “color”.
- Vihara**: monasterio budista.
- Vishnu**: Segundo aspecto de la trimurti o trinidad hindú, en la cual *Brhama* representa la creación del universo, *Vishnu* su sostenimiento y *Shiva* su destrucción.
- Uma**: Nombre de *Párvati* o *Shakti* antes de ser la consorte de *Shiva*.
- Upanishad**: Escrituras indias, antiguos resúmenes de la filosofía

esencial del hinduismo.

- **Vedas:** Son los textos más antiguos de la India, que plasman sus pensamientos filosóficos fundamentales.
- **Vedika:** Empalizada o muro de piedra que se encuentra alrededor de la *stupa*.
- **Yaksi:** Bellos seres femeninos arbóreos que representan la fertilidad y la prosperidad.
- **Yamuna:** Río de la India. Diosa hija del sol.
- **Yantra:** Figura geométrica de manifestaciones cósmicas. Es la Manifestación escrita del mantra.
- **Yashodhara:** Mujer de *Buda*.
- **Yoga:** Disciplina filosófica y práctica dirigidas a la búsqueda de la libertad.
- **Yoni:** Representación simbólica de la vagina. Perteneciente al Hinduismo y al arte *tantra*.

7.3. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Baño y acicalamiento de una dama antes del acto amoroso.....	11
- Fotografía de Octavio Paz de 1924 (niño).....	37
- Pintura de Yang Kuei-fei.....	38
- Imagen de Octavio Paz de adulto.....	42
- Pintura popular de la diosa <i>Kali</i> sobre Shiva. Orisa. S.XIX.....	75
- Diosa <i>Kali</i> , pintura de <i>Madhubani</i> , de la región de Mithila, Bihar.....	77
- Diosa <i>Coatlicue</i> “señora de las serpientes”.....	77
- Fotografía manuscrito texto <i>Changogya Upanishad</i> en sánscrito.....	78
- El Mauoleo de Humayún.....	82
- Escultura de <i>Parvati y Shiva</i> . Templo de Gangaikondachollapuram.....	88
- Imagen del poema “Custodia”.....	95
- Mándala tántrico.....	103
- Triángulos concéntricos. Imagen del video de <i>Blanco</i>	123
- Imagen “Huevo cósmico” 1, del video de <i>Blanco</i>	124
- Imagen “Huevo cósmico” 2, del video de <i>Blanco</i>	124
- Imagen “círculo rojo”, del video de <i>Blanco</i>	125
- Imagen de cruz de triángulos, de video de <i>Blanco</i>	126
- Imagen <i>Sri Yantra</i>	129
- Pintura de <i>Hanuman</i> ante <i>Rama</i>	138
- <i>Palacio de Galta</i> . S. XVIII , de <i>El Mono Gramático</i>	145
- <i>Paisaje</i> (1828) de John Constable, de <i>El Mono Gramático</i>	145
- <i>La nayika</i> . Rajastán, 1780, de <i>El Mono Gramático</i>	146
- <i>El observatorio de Júpiter</i> . S. XVIII, de <i>El Mono Gramático</i>	147

- <i>Hanuman</i> . Rajastán. S.XIX, de <i>El Mono Gramático</i>	152
- <i>El golpe certero del leñador</i> , de <i>El Mono Gramático</i>	155
- <i>Desnudo</i> (1968), de <i>El Mono Gramático</i>	160
- <i>Palacio de Galta</i> . De Eusebio Rojas.....	161
- Esculturas de un templo de <i>Khajuraho</i>	171
- <i>Lingam-yoni</i> abstracto.....	174
- <i>Mithuna</i> del templo de Puri, Orissa. S.XII.....	175
- Emblema del yoni, s. XIX.....	177
- <i>Yaksi de Didargang</i> . Arte <i>Maurya</i>	182
- Relieve de <i>stupa</i> Mathura sobre Buda.....	184
- <i>Stupa</i> de <i>Sanchi</i>	185
- <i>Torana</i> este <i>stupa</i> <i>Sanchi</i>	187
- <i>Gran peñón de Mahaballipuram</i>	189
- Representación de los <i>chakras</i>	191
- Miniatura Rajastaní poema <i>Chaura Panchasika</i>	192
- Pintura mogol sobre <i>El Ramayana</i>	198
- Mantra “OM”.....	200
- <i>Malva</i> . <i>Los Ragmala</i>	202
- <i>Parvati</i> en Ellora.....	204
- Templo de Bhutanatha.....	205
- Shan Jahan.....	207
- <i>Taj Mahal</i>	208
- <i>Durga</i> en Aihole.....	214
- Pintura Rajasthaní, “Danzarina Cortesana”.....	217

- Kundalini.....	219
- Manuscrito del Mahabharata.....	221
- Trimurti de Elephanta.....	223
- <i>El Capitel de Sarnath</i>	225
- Templo rupestre de <i>Siva</i> en Elephanta.....	228
- Miniatura Basholi. <i>Gita Govinda</i>	236
- Detalle figuras Cuevas de Karli.....	238
- Mandala budista.....	244
- <i>Sri Yantra</i>	245
- <i>Yoni</i> . S.XI.....	250
- <i>Kailasanatha</i> de Conjunto de Ellora.....	251
- Altorrelieve de <i>Chaitya</i> de Karli.....	253
- Cuevas de Karli.....	254
- Escultura bronce de <i>Kali y Shiva</i>	257
- Dibujos de <i>Kamasutra</i> , Orissa, S. XIX.....	265
- Pintura erótica o de <i>rasa shringara</i>	266
- Escultura <i>Shiva</i> en posición de flor de loto.....	268
- Relieve del siglo VII en <i>Mamallapuram</i>	269
- Miniatura paharí. “Pastoras saliendo del agua”.....	272
- Fotografía de Octavio Paz y Marie José.....	273
- Collage “Calma” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	276
- Collage “India” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	278
- Collage “La forêt s’interroge de <i>Figuras y Figuraciones</i>	279
- Collage “Le sceau” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	281

- Collage “La puerta” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	283
- Collage “Les armes du métier” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	284
- Collage “Les yeux de la nuit” de <i>Figuras y Figuraciones</i>	286
- Fotografía de Elsa Cross.....	288
- Santuarios excavados en <i>Ajanta</i> , Maharashtra.....	296
- Las huellas de Vishnu.....	301
- Miniatura del S. XVIII del dios <i>Agni</i>	303
- Miniatura del S. XVII de <i>Kali</i> matando demonios.....	305
- Kishangarh, Miniatura del pintor Nihal Chand.....	307
- <i>Shiva Nataraja</i> , en bronce, Chola S. XI.....	308
- Pintura mural de <i>Sigiriya</i> , <i>Princesa con flor de loto</i>	310
- Miniatura de <i>Vishnu</i> sobre un loto.....	311
- Fotografía <i>Shiva Nataraja</i>	316
- Grabado de <i>El Mahabaratha</i> , 1965.....	318
- Pintura mural Palacio de Bundi.....	320
- Miniatura de Bundi.....	322
- Fotografía de <i>Bháivara (el terrible)</i>	327
- Fotografía de astras.....	332
- Miniatura del S. XIX de <i>Krishna y Radha</i>	336
- Mapa de la India (artística).....	339
- <i>Kalpasutra</i>	340
- Relieves del Templo de Nerminath.....	341
- <i>Ardhanarishvara</i> en el templo de <i>Siva</i> de <i>Elephanta</i>	347
- Laksanas de Buda (busto).....	369

- Laksanas de Buda (cuerpo).....	370
- Imagen del Buda de <i>Mathura</i>	374
- Stupa de <i>Swayambhunath</i>	380
- Dibujo de <i>Kundalini</i> enroscada.....	382
- Dibujo chakras del cuerpo.....	383
- Tallado con inscripción de Doble Om.....	385
- Estelas con nagas y <i>Kundalini</i>	387
- Ilustración de príncipe <i>yuna</i> y dama.....	389
- Pintura postura sexual “ <i>Mula Bandha</i> ”.....	391
- <i>Chakrasamvara</i>	398
- Dibujo de Mudras.....	405
- <i>Vasanta Ragini</i>	409
- Imagen de <i>Parvati</i> en bronce. Arte Chola.....	415
- Relieve de la diosa <i>Ganga</i>	417
- <i>Durga</i> en el Templo de <i>Surya</i>	422
- Stupa de Sanchi, nº3.....	424
- Detalle de pintura dama después del baño.....	431
- Collage de símbolos indios.....	437
- <i>Templo de Lingaraja</i> , en Bhubaneswar.....	465
- Imágenes de Buda en <i>Santuario V de Ajanta</i>	467
- <i>Buda de Sarnath</i> , Benarés.....	469
- <i>El bodisatva Padmasani</i>	470
- Manuscrito <i>tántrico</i> ilustrado S. XIX.....	472
- Mantra budista “Om Mani Padme Hum”.....	473

7.4. SUMMARY IN ENGLISH

In this work the analysis and demonstration of the influence of the East and its philosophical approach in contemporary Mexican literature arises. And in the case of some authors that are studied in this work, as Elsa Cross and Octavio Paz, it is more specifically demonstrating the presence of Indian art in his works. Octavio Paz and Elsa Cross: a comparative study of certain pillars, both artistic and philosophical Hinduism in relation to thought and literary work of Mexican authors is performed. This study will be based on the vision that both India with the intention of analyzing the iconographic aspects of these authors.

One of the larger sections of the work focuses on the search for the presence of Indian art in the literary work of Octavio Paz. Your goal is to rescue and analyze fragments of his work in which intercalates Indian iconography. To do this, the most important works of this author *Ladera Este*, *El mono gramático*, *Blanco*, *Conjunciones y Disyunciones*, *Vislumbres de la India*, *La llama doble y Figuras y figuraciones* be analyzed.

The choice of the theme of this project is to expand primarily based on numerous studies about the work of Paz, furthering his interest in Eastern and specifically by this art, Indian art. And although as I said, many critical works made on Hinduism in Paz, my intention is to analyze the artistic aspect of this Orientalism in his work, because I think that is an area that can be worked further into literature.

The main idea of the work is to highlight the iconographic representations that correspond to the Hindu philosophy, and are present in both lyric and narrative of the author, and this is a topic I have not found so clearly in all review literature on the work of Paz.

At work the first contacts Octavio Paz had with India and how this enthusiasm aroused in him by Hinduism in general are exposed.

Also in this study also discusses, albeit briefly, Mexican pioneers who had Paz regarding this orientalist influence, and how has appeared and evolved this exotic trend in contemporary Mexican literature. This section will highlight a special way the writers José Vasconcelos, Amado Nervo, José Juan Tablada and

Elva Macías.

In terms of methodology that arises for the realization of this work:

First, the study of the work of this author is performed in order to select the texts related to thought and iconography India, where you want to find the reason for this interest in Indian art. These responses will be sought on two types of sources: first, the texts themselves Peace, where valuations occur in relation to Indian art, with particular emphasis on the evaluation of the image and iconography that is so marked his work, and specific books on India.

Within what are the sources or own works of Octavio Paz is essential to highlight the existence of its audio-visual document on White, which is well illustrated structure "mandalic" of the poem, the importance of image and colors as basics in White.

This work will have its own section within the work, it has a great importance for this study because of its great plasticity.

On the other hand, other sources constitute critical texts on this orientalist trend Paz, where numerous studies of great relevance are analyzed.

Secondly, a comparative study between Hinduism and Peace these works devoted to India is done by extending this comparative study in relation to other contemporary Mexican writers who have this oriental influence, to reach conclusions about the importance of this trend in Mexican literature.

In these sections the work of contemporary Mexican writers post Paz, where India is present, as in the case of Elsa Cross.

The methodology for the work of Elsa Cross is similar to that used in the study of Octavio Paz, but in this case the interest of the project does not focus exactly on the show of Indian art in his work, but rather, is searches poetic India footprint in general.

Its most important such as *Canto Malabar*, *Cuento de los dos jardines*, *Poemas desde la India*, *Bomarzo*, *Cuadernos de Amorgos* and *El lejano oriente en la poesía mexicana* works are analyzed.

One of the most important and interesting work, sections is the interview with the Mexican writer Elsa Cross. It has been an honor for me to interview this

great poet, a mainstay of my thesis.

Included at the end of work a glossary of Indian terms in alphabetical order, and which have not been differentiated the names of religious terms because they are mixed in Indian culture.

It also adds a brief statement about Hinduism, Buddhism and Tantrism, for consultation, in order to be able to explain some fundamental concepts for the perfect understanding of the work.

At work numerous photographs that accompany the text appears. The vast majority of these are works of Indian art. Other of these photographs I capture in my studio, and are also related to the art of India, have been taken from their own works of Octavio Paz, which also demonstrate the influence of art from Indian literature, which is the main purpose of this thesis or research.

7.5. RESUMEN EN CASTELLANO

La presente tesis doctoral pretende demostrar la influencia del arte de India en la literatura mexicana contemporánea. Numerosos escritores mexicanos sintieron un gran interés por la cultura, y entre ellos, algunos de los más importantes para este estudio serán Octavio Paz y Elsa Cross. Respecto al primero, se ha escrito ya bastante sobre su influencia de la filosofía oriental y budista en su literatura, pero lo que este estudio desea demostrar es el reflejo del arte indio en su poética, para lo que he señalado cada uno de sus textos en los que aparecen referencias a distintas obras de arte indio, ya sean templos, pinturas, relieves o muestras iconográficas de divinidades.

En el trabajo, hay un primer apartado en el que se analiza cómo influyó India en autores contemporáneos anteriores a Paz, como Efrén Rebolledo, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Daniel Cosío Villegas, Vasconcelos, Amado Nervo y Rubén Darío entre otros, señalando algunos de los poemas de los mismos en los que se puede apreciar esta presencia oriental.

Continuaré centrándome en Octavio Paz, señalando brevemente los datos biográficos más importantes en relación con India, puesto que hay algunas experiencias vitales de gran trascendencia en la vida de Paz, que se dieron durante su contacto con India, como por ejemplo su matrimonio con Marie José.

A continuación se abrirá un apartado, que estudie la influencia de India en la obra de Octavio Paz, que demuestra el reflejo del arte indio en las obras maestras de nuestro autor. Así se realizan varios apartados con diferentes

títulos, que llevan el título de las siguientes obras de Paz: *Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco*, *Conjunciones y Disyunciones*, *El mono gramático*, *Vislumbres de la India*, *La llama doble* y *Figuraciones y transfiguraciones*. Este apartado o capítulo de mi estudio, será el más extenso del trabajo, puesto que en él, señalaré cada uno de los poemas o textos de estas obras literarias de Paz, en los que se reflejan las diversas obras de arte indio, acompañadas además en su gran mayoría por imágenes de las mismas.

Tras esta inmersión artística en la literatura paciana, dedicaré un apartado a la obra de Elsa Cross. Se señalan aquí los aspectos más importantes de su vida en relación con la meditación y con la India, y se analizan las obras literarias en las que India, la meditación y el hinduismo dan sentido a su poesía. También se incluye en este apartado una entrevista que he realizado a esta escritora.

Así mismo, se recogerá un capítulo sobre otros autores mexicanos que siguen esta línea orientalista en su poesía.

Posteriormente se expondrán las conclusiones a las que he llegado con mi investigación, reforzando la idea original de esta tesis doctoral, que es la de demostrar, como ya he dicho, la presencia del arte indio en la literatura mexicana contemporánea.

Así mismo se realizará un glosario con los términos indios utilizados en este trabajo para facilitar la comprensión de este léxico.

Con esta misma intención se realizará un breve resumen del budismo, el hinduismo y el tantrismo, que recoja los rasgos más importantes de cada una

de estas filosofías orientales.

Se incluirá también la bibliografía utilizada y consultada para la realización de este estudio, dividiéndola en diferentes apartados entre los que habrá uno destinado a la bibliografía de Octavio Paz, un segundo a la bibliografía general consultada, y un tercero a la bibliografía sobre India.

Finalmente se incluye un índice con las imágenes insertadas en el texto, un resumen en inglés y otro en castellano.